DICTIONNAIRE

DE MUSIQUE.

IMPRIMERIE DE HENNUYER ET TURPIN, RUE LEMERCIER, 24.
Batignolles.

DICTIONNAIRE
DE MUSIQUE

D'APRÈS

LES THÉORICIENS, HISTORIENS ET CRITIQUES
LES PLUS CÉLÈBRES

QUI ONT ÉCRIT SUR LA MUSIQUE;

PAR MM. ESCUDIER.

TOME II.

PARIS
BUREAU CENTRAL DE MUSIQUE,
29, PLACE DE LA BOURSE.

1844

DICTIONNAIRE

DE MUSIQUE.

M

Machicotage. C'est ainsi qu'on appelle, dans le plain-chant, certaines additions et compositions de notes qui remplissent, par une marche diatonique, les intervalles de tierces et autres. Le nom de cette manière de chant vient des ecclésiastiques appelés *machicots*, qui l'exécutaient autrefois après les enfants de chœur.

Madrigal. Sorte de pièce de musique travaillée et savante, qui était fort à la mode en Italie au seizième siècle. Les madrigaux se composaient pour les voix, à trois, quatre, cinq, six et même sept parties, toutes obligées, à cause des fugues ou dessins dont ces pièces étaient remplies.

Le style madrigalesque tient beaucoup de la fugue, sans lui ressembler entièrement. La différence la plus essentielle consiste en ce que, même dans les madrigaux à voix seule, qui sont les plus sévères de tous, on prend des licences que la fugue proprement dite ne comporte pas. On donne au chant des tournures légères et animées, et l'on suit le sentiment et l'expression des paroles, ce qui ne s'observe pas dans la fugue.

La composition des madrigaux remonte à la plus haute antiquité. Les maîtres de l'école flamande s'y sont distingués; mais les auteurs qui ont atteint la perfection de ce genre sont: Adrien Willaërt, Palestrina, Luca Marenzio, Monteverde, le prince de Venouse, enfin A. Scarlati.

Lotti, B. Marcello, Durante, Steffani ont excellé dans le madrigal accompagné, qui comporte plus de liberté que l'autre, à cause de la basse continue qu'on y ajoutait, mais qui exige, à raison de cela, beaucoup plus d'expression.

Maestoso, Majestueux. Un morceau de musique de ce caractère demande un mouvement plus lent et une exécution semblable au grave.

Magad. Instrument grec antique, à vingt cordes. Athénée prétend qu'il en avait vingt et une.

Magasin de musique. Boutique où l'on vend des livres, des compositions manuscrites et imprimées, des instruments de musique et tous les accessoires qui y ont rapport, tels que cordes, papier réglé, etc.

Magnificat. Nom d'un morceau de chant, dont les paroles ont été tirées du premier chapitre de saint Luc, et qui, dans la traduction latine, commence ainsi : *Magnificat anima mea Dominum.*

Main harmonique. C'est le nom que donna Guido à la gamme qu'il inventa, pour montrer le rapport de ses héxacordes, de ses six lettres et de ses six syllabes avec les cinq tétracordes des Grecs. Il représente cette gamme sous la figure d'une main gauche, sur les doigts de laquelle étaient marqués tous les sons de la gamme, tant par lettres correspondantes, que par les syllabes qu'il y avait jointes, en passant, par la règle des nuances, d'un tétracorde ou d'un doigt à l'autre, selon le lieu où se trouvaient les deux demi-tons de l'octave par le bécarre ou par le bémol, c'est-à-dire selon que les tétracordes étaient conjoints ou disjoints.

Maitre de musique. Musicien gagé pour composer de la musique ou la faire exécuter. C'est le maître de musique qui bat la mesure et dirige les musiciens. Il doit savoir la composition, quoiqu'il ne compose pas toujours la musique qu'il fait exécuter.

On donne encore le nom de maître de musique au chef de la musique d'un régiment. Il fait partie de l'état-major, et a le grade de sergent-major.

Maîtrise. Logement réservé au maître de musique d'une cathédrale, et dans lequel un certain nombre de jeunes gens sont entretenus aux frais du chapitre, pour y recevoir une bonne éducation musicale, et être employés en même temps au service religieux comme enfants de chœur.

Quand on songe à l'état de décadence dans lequel les maîtrises sont progressivement tombées dans notre pays, on n'est plus surpris que le goût et l'intelligence de l'art musical se perdent peu à peu dans nos provinces. Les bienfaits du Conser-

vatoire ne s'étendent pas au delà de l'enceinte de Paris; tandis que, placées sur tous les points du royaume, les maîtrises offraient le moyen de recueillir et de cultiver les grands talents et les belles voix dans les lieux mêmes où la nature se plaisait à les produire. Depuis leur suppression presque totale, la pépinière des bons musiciens n'existe plus, l'art dégénèré et languit dans nos départements.

Majeur. Les intervalles susceptibles de variations sont appelés *majeurs*, quands ils sont aussi grands qu'ils doivent l'être, d'après la juste appréciation du système général des intervalles.

L'octave, la quinte et la quarte ne varient pas sans devenir dissonances. Les autres intervalles peuvent, sans changer de nom et sans cesser d'être justes, varier de quatre manières différentes, auxquelles on donne le nom de *genres*, dont deux sont selon la nature du mode où on les pratique, et deux sont artificiels, attendu qu'ils participent de deux modes à la fois. Ces quatre genres sont : *diminué*, *mineur*, *majeur* et *augmenté*. Les deux genres naturels sont le majeur et le mineur. Le diminué et l'augmenté forment les deux genres artificiels.

Les intervalles variables sont au nombre de quatre, savoir : la seconde, la tierce, la sixte et la septième.

Un intervalle majeur est toujours plus grand d'un demi-ton que le mineur. Un intervalle augmenté est plus grand d'un demi-ton que le majeur; plus grand d'un ton que le mineur, et plus grand d'un ton et demi que le diminué; de même que l'intervalle diminué est moindre d'un demi-ton que le mineur, moindre d'un ton que le majeur, et moindre d'un ton et demi que l'intervalle augmenté.

Majeur se dit aussi du mode, lorsque la tierce de la tonique est majeure, et alors seulement le mot *mode* ne fait que se sous-entendre.

On désigne encore par le mot de majeur pris substantivement, la partie d'un air, d'un duo, d'une sonate, d'une symphonie qui se trouve traitée en mode majeur.

Malgaches (Musique chez les). Les Malgaches aiment beaucoup la musique et la danse. Celle-ci, grave chez les hommes, paraît souvent exprimer quelque action dramatique; elle est mesurée, et les pas, rarement précipités, sont diversifiés suivant le caractère de l'air, commes les contredanses françaises.

La danse des femmes, quelquefois gaie et lascive, ne consiste

d'ordinaire qu'en un balancement du corps, avec de continuels mouvements des bras et des mains accompagnés d'un léger trépignement de pieds.

Leur musique a un caractère de mélancolie tenant peut-être au sujet de leurs chansons qui roulent toujours sur l'amour. Les femmes ont la voix douce et mélodieuse, chantent en parties et font des accords suivis que l'on n'entend pas sans plaisir.

Manche. Pièce de bois collée à l'extrémité du corps de certains instruments à cordes, tels que le violon, le violoncelle, la guitare. Le manche sert à tenir l'instrument, porte les cordes et les chevilles, et c'est en posant les doigts sur ces cordes et en les pressant contre le manche, que l'on forme les différents tons.

Mandoline. Instrument de musique plus petit que le luth et de la même forme. Il s'accorde comme le violon, avec cette différence, que ses cordes sont de laiton et doubles. On en joue avec un petit morceau d'écorce de cerisier ou un bout de plume taillé comme un cure-dent plat.

Mandore. Espèce de petit luth. Il se joue comme cet instrument, mais s'accorde différemment. La mandore n'a que huit groupes de cordes à boyau; ce qui fait en tout seize cordes.

La mandore n'est plus en usage depuis longtemps.

Marche. Morceau de musique, composé pour être exécuté par un grand nombre d'instruments, pendant la marche d'une troupe militaire ou d'un cortége nombreux, et servant à régler le pas de ceux qui le composent.

La marche est plus particulièrement du domaine de la musique militaire que de l'orchestre complet. Cependant on introduit souvent des marches dans les compositions dramatiques.

Brillante et légère dans le style martial, majestueuse et solennelle dans le style religieux, triste et gémissante pour les pompes funèbres, la marche prend divers caractères, selon que sa destination change.

La mesure de la marche est ordinairement à deux temps, et son mouvement est *allegro maestoso*. Quelques marches religieuses d'un mouvement très-lent sont à trois temps.

Dans le style militaire on distingue deux sortes de marche; savoir : la *marche* dont la mesure et le temps marquent le pas ordinaire, et la *marche double*, dont la mesure et les temps sont doublés; son mouvement est du double plus rapide que celui de la marche.

Une belle marche, exécutée par d'excellents musiciens, annonce d'une manière brillante la troupe qui va défiler sous les armes. Ces accents belliqueux, cette harmonie éclatante s'unissent admirablement aux idées qu'inspire l'appareil militaire. On croit assister aux anciens tournois. L'imagination nous transporte aux fêtes triomphales de la Grèce et de Rome.

Mais laissons la musique guerrière pour nous occuper de la scène dramatique, où la marche paraît avec les plus grands avantages. Elle y prend une couleur différente, selon le temps et le lieu où se passe l'action scénique. Au théâtre, la marche se réunit souvent au chœur, et beaucoup de chœurs dramatiques, tels que ceux de *la Vestale* : *De lauriers couvrons les chemins* ; *Périsse la vestale impie*, sont dessinés en marches. Une des plus belles marches qu'il y ait au théâtre est la marche funèbre du troisième acte de *Dom Sébastien*, opéra de Donizetti.

Marcher. Ce terme s'emploie figurément en musique, et se dit de la succession des sons ou des accords qui se suivent dans un certain ordre.

Martaban (Musique du). Les habitants du Martaban, province de l'empire Birman, paraissent aimer beaucoup notre musique, dont la leur se rapproche plus que celle d'aucun autre peuple de l'Inde. Les instruments dont ils se servent méritent d'être observés. Ils ont un luth avec deux cordes de laiton, qu'ils jouent tantôt avec un archet, tantôt avec les doigts. Il possèdent encore un instrument qu'on peut appeler *chat*, parce qu'il représente ce quadrupède avec les jambes ployées sous lui et la queue ramenée en demi-cercle au-dessus de son dos. C'est sur cette queue que les cordes sont attachées. Ils ont aussi des espèces de flûtes, des flageolets, des tamtams et des cloches qu'ils appellent *gongs*.

Marteau. Instrument qui a le manche percé comme une clef, avec lequel on tend ou on lâche les cordes des instruments à chevilles, pour les accorder.

Masques. Par ce nom on entendait, chez les anciens Grecs et Romains, certaines figures postiches qui représentaient, dans les théâtres, les traits des personnages figurant dans l'action dramatique. Ces masques étaient en métal, et l'on s'en servait pour donner plus d'éclat et plus de force à la voix.

Masses. Masses, en musique, se dit de plusieurs parties consi-

dérées comme ne formant qu'un seul tout. Les arpéges des violons et des violes, liés par les tenues des instruments à vent, forment de belles masses harmoniques. Un solo de hautbois plane et se dessine avec grâce sur les masses de l'orchestre.

Matraca. Énorme crécelle, en usage en Espagne, et surtout au Mexique, pendant la semaine-sainte. Elle remplace les cloches. C'est une roue de plusieurs palmes de diamètre, dont la circonférence est armée de marteaux de bois mobiles, de sorte qu'en tournant la roue, ces petits marteaux frappent quelques petits morceaux de bois plantés comme des dents dans la circonférence de la roue.

Maxime. Nom de tout intervalle plus grand que le majeur, pour ceux qui n'admettent pas le degré de *augmenté*, et plus grand d'un demi-ton que l'augmenté, pour ceux qui admettent ce degré de plus.

Maxime. C'est une note faite en carré long horizontal avec une queue au côté droit, laquelle valait huit mesures à deux temps, c'est-à-dire deux longues, et quelquefois trois, selon le mode. — Cette sorte de note n'est plus en usage, depuis qu'on sépare les mesures par des barres, et qu'on marque avec des liaisons les tenues ou continuités des sons.

Médiante. C'est la corde ou la note qui partage en deux tierces l'intervalle de quinte qui se trouve entre la tonique et la dominante. L'une de ces tierces est majeure, l'autre mineure, et c'est leur position relative qui détermine le mode.

Médiation. Partage de chaque verset d'un psaume en deux parties, l'une psalmodiée ou chantée par un côté du chœur, et l'autre par le côté opposé.

Médium. Milieu de la voix, également distant de ses deux extrémités au grave et à l'aigu. Le haut de la voix est plus éclatant, mais il est quelquefois forcé. Le bas est grave et majestueux, mais il est plus sourd. Un beau *medium* donne les sons les mieux nourris, les plus mélodieux.

Mélodie. La mélodie est la succession de plusieurs sons différents qui, dans leurs rapports de tonalité, concourent à former un ensemble agréable et flatteur pour l'oreille, ravissant pour le cœur et l'imagination.

L'harmonie et le rhythme constituent la partie scientifique de l'art musical; la melodie en est la partie animée, vivante et poétique. L'harmonie et le rhythme ont été soumis à des calculs

positifs, à des principes fixes, à des règles immuables. La mélodie ne peut recevoir de règles que du génie et du goût. Ici le caprice, la fantaisie, la spontanéité de l'inspiration jouent un rôle immense. Ici se déploie toute l'originalité du compositeur.

La mélodie est à la musique ce que l'expression et le coloris sont à la peinture; elle l'anime et la vivifie, la pare et l'embellit. Elle assure son empire sur les sens et sur l'imagination. Elle communique, en un mot, aux productions de l'art cette étincelle de vie, cette flamme divine, ce don d'immortalité, qui leur font traverser les générations et les siècles, sans qu'elles perdent rien de leur jeunesse, de leur fraîcheur et de leur éclat.

Pour qu'un tableau excite un grand intérêt ou une vive admiration, il ne suffit pas qu'il soit remarquable par la pureté des lignes, la perfection du dessin et une disposition savante des effets, de l'ombre et de la lumière, il faut, de plus, qu'il se distingue par l'expression des physionomies, par le sentiment de l'idéal ou des beautés de la nature, et qu'on voie circuler partout le mouvement et la vie.

Ce que nous disons des arts du dessin s'applique parfaitement à la musique; de même qu'on reconnaît aux qualités que nous venons d'énumérer les peintres éminents, de même on reconnaît à l'abondance, à la richesse, à l'originalité des mélodies, les musiciens vraiment supérieurs.

Malgré l'insuffisance des documents qui nous sont parvenus sur la musique des anciens, on ne saurait nier qu'ils aient connu la puissance de la mélodie. A cet égard, la fable, malgré ses exagérations et ses mensonges ingénieux, peut servir de supplément à l'histoire. Qu'est-ce qu'Orphée adoucissant les monstres et attirant les forêts par ses accents divins, si ce n'est une personnification de cette douce mélodie qui avait tant de charmes pour les Grecs? Et les sirènes, ces séduisantes femmes qui, au milieu des mers, fascinaient les voyageurs par la magie de leurs chants, et les attiraient sur les écueils les plus dangereux de l'Afrique, ne rappellent-elles pas le souvenir des femmes d'Athènes, de ces courtisanes enchanteresses qui, par leurs voluptueuses chansons, amollissaient les cœurs, troublaient la raison des sages et des philosophes, et charmèrent souvent les loisirs de Socrate et de Périclès? Oui, on trouve dans les mythes et les fictions de l'antiquité le plus éclatant hommage qui ait été rendu à la mélodie.

Après avoir brillé d'un vif éclat chez les anciens, elle disparut tout à coup dans les premiers siècles du christianisme. Les essaims de Barbares qui se précipitèrent alors sur l'Europe en bannirent la douce mélodie. Et qui donc aurait entendu sa voix au milieu de ces hommes de fer, dans ce choc d'armures?...

Quand la paix eut succédé au bruit des armes, la mélodie renaissante ne trouva d'abord d'asile que dans les temples chrétiens. Mais austère comme la religion nouvelle, dédaignant tout ce qui peut émouvoir l'imagination et les sens, elle s'exhala en froides psalmodies, en plain-chant monotone; elle n'eut rien en un mot de cette coquetterie, de cette grâce, de ce charme entraînant qu'elle avait possédé chez les Grecs. Pendant la longue période du moyen âge, les chants tour à tour naïfs, passionnés, mélancoliques des ménestrels, des troubadours, des bardes, des minnesingers, offrent seuls quelques réminiscences de l'antique mélodie.

Tandis que l'art végétait encore en Europe dans un état d'immobilité et de langueur, l'Italie s'ouvrit la première une route nouvelle sur les ailes de la mélodie; un essaim de compositeurs éminents s'élança tout à coup dans des sphères inconnues; et, pendant trois siècles, le génie italien prit un essor qu'aucun peuple n'a atteint depuis, si on en excepte l'Allemagne.

La mélodie est restée longtemps chez nous dans un état de faiblesse et d'infériorité qui a fait dire à quelques étrangers, prévenus ou irréfléchis, que nous étions le peuple le plus anti-musical de l'Europe : malgré les efforts de Lulli, notre grand Opéra n'était encore, au dix-septième siècle, qu'une machine lourde et compliquée; et au dix-huitième, toute la science de Rameau ne put donner un peu d'animation et de vie à l'Académie royale de musique. C'est qu'il manquait à ce grand harmoniste ce qui séduit, ce qui charme dans toute composition musicale, une abondante et riche mélodie.

Sous ce rapport, Gluck et Piccinni, et de nos jours Rossini, Donizetti, Meyerbeer, ont tracé au génie national une route nouvelle, et plusieurs compositeurs français sont entrés avec succès dans cette voie. Méhul, Grétry, Hérold, Monsigny, Daleyrac, Boïeldieu, Auber, Halévy, A. Adam, A. Thomas, Monpou, Th. Labarre, ont produit des œuvres qui unissent aux séductions de la mélodie les calculs de la science, et auxquelles cette heureuse réunion assure une longue popularité. C'est grâce à cette

alliance de l'harmonie et de la mélodie, que quelques-unes des compositions de Grétry ont résisté depuis un demi-siècle à toutes les variations du goût, à tous les caprices de la mode, et qu'elles sont toujours admirées comme à l'époque de leur apparition.

Mélodiste. On désigne ainsi le compositeur dont les œuvres se distinguent par des mélodies heureuses. Mais le musicien qui est tout simplement mélodiste ne possède qu'une des parties essentielles de l'art, et ses œuvres n'obtiendront jamais un véritable succès, s'il ne joint l'harmonie à la mélodie, la science des accords à l'inspiration.

Mélomanie. Manie de la musique. — Le mélomane n'est pas toujours un musicien habile; il n'a le plus souvent que des prétentions à l'habileté et au savoir. Toujours à son poste dans les concerts, aux premières représentations des opéras nouveaux, il excite, encourage, blâme, critique tour à tour des yeux, du geste, de la voix. Il se pose en aristarque, en juge souverain, infaillible, et ses décisions ont cassé plus d'une fois les arrêts de la critique et du public. — Personne ne possède comme lui ce sens exquis, ce tact parfait, ce sentiment du beau qui sait distinguer le véritable talent de la médiocrité. A l'en croire, il est le conseiller intime de tous nos grands artistes; Rossini lui doit ses plus délicieuses mélodies; Meyerbeer ses plus belles inspirations; Donizetti ses chants les plus suaves, les plus coquets, les plus passionnés.

Nous avons seulement parlé jusqu'ici du mélomane qui se pose en connaisseur. C'est, comme vous voyez, un personnage très-original, et je vous l'assure, quelque peu assommant pour ceux qui l'écoutent. Mais c'est ma foi bien pis encore, quand le mélomane aspire au titre de chanteur, de virtuose, de compositeur. Si vous êtes avec lui dans un salon, et que vous le voyiez aller au piano, ou sur le point de fredonner un de ses airs, de roucouler une de ses romances, alors sauvez-vous vite, pour peu que vous ayez les oreilles sensibles et les organes délicats; ou plutôt restez, si vous êtes curieux d'assister au tohubohu le plus étrange, le plus divertissant...

Toutefois, la critique que nous faisons ne s'adresse point indistinctement à tous les mélomanes; il en est quelques-uns qui, malgré leurs singularités et leurs ridicules, sont des hommes de goût et de talent. Mais à part ces rares et honorables excep-

tions, la musique n'est le plus souvent chez le mélomane qu'une passion malheureuse.

Piron nous a donné une comédie charmante intitulée *la Métromanie.* Pourquoi aucun homme de talent n'a-t-il encore songé à faire *la Mélomanie?* c'est pourtant là un sujet bien propre à défrayer la verve d'un poëte comique.

Mélopée. C'était, chez les anciens, l'art ou les règles de la composition du chant, dont la pratique et l'effet s'appelle mélodie. — *Mélopée* signifiait donc la composition des chants, et *mélodies* les chants composés.

Ménestrels. Poëtes et musiciens qui florissaient en France dès le huitième siècle. — Le maître de chapelle du roi Pépin, père de Charlemagne, était un ménestrel. — Chanteurs et virtuoses à la fois, les ménestrels obtinrent pendant longtemps de grands succès. A la suite des preux chevaliers dans les batailles, les tournois, les carrousels, ils célébraient leurs exploits, et se faisaient les interprètes des sentiments exaltés, patriotiques qui faisaient alors battre les cœurs. — Ils jouaient aussi un rôle dans les cours d'amour, les combats poétiques et tous les jeux brillants du moyen âge. — Admis dans les salons de l'aristocratie, ils faisaient l'admiration et les délices des sentimentales châtelaines.

Cette vogue des ménestrels dura tant que leur nombre n'excéda pas certaines limites; mais à mesure qu'ils se multiplièrent, ils perdirent peu à peu de leur crédit et de leur empire sur les imaginations. Il faut dire que plusieurs d'entre eux s'attirèrent le mépris public par des excès et des désordres qui provoquèrent souvent la rigueur des lois.

Déchus de leur ancien prestige, exclus des châteaux et des palais, les ménestrels formèrent une corporation dont les membres, disséminés sur les divers points de la France, se mirent à utiliser leurs talents le plus fructueusement possible. Réunis en groupes de quinze ou vingt, ils parcouraient les bourgs, les villages, chantant et jouant de la viole et de la lyre; puis, quand le soir était venu, ils partageaient en bons camarades leur recette de la journée.

Les ménestrels survécurent aux troubadours. Mais à mesure que la musique fit des progrès en France, ils perdirent peu à peu toute considération. Connus encore aujourd'hui sous le nom de *ménétriers*, ils sont relégués au dernier rang dans la hiérar-

chie musicale, et leur archet ne sert plus qu'à défrayer les fêtes rustiques.

Menuet. Air de danse d'un mouvement modéré et à trois temps. — Le menuet est d'origine française; il se dansait à deux, et avait autant de grâce que de noblesse.

Le menuet se compose de deux parties. La première comprend trois reprises; la seconde, appelée *trio*, n'en a le plus souvent que deux. Toutes les reprises se répètent la première fois. Au *da capo* on va de suite jusqu'à la fin de la première partie, que l'on reprend toujours après le trio. — Certains menuets ont une queue, ou *coda*, et alors on les écrit tout au long pour éviter les méprises que des renvois trop multipliés pourraient causer.

Les menuets d'Exhaudet, de Fischer, de Grétry, de Haydn, de Beethoven ont eu une vogue immense. Celui que Mozart a placé dans le premier finale de don Juan est d'un goût exquis.

Merline. Orgue à cylindre, qui sert à siffler les merles et les bouvreuils. Il est plus fort que celui qu'on emploie pour le serin, parce que la voix des bouvreuils et des merles est plus grave.

Messe. Composition musicale, en plusieurs morceaux détachés, que l'on chante dans les églises catholiques pendant le saint sacrifice de la Messe.

Les paroles de la Messe sont fort belles et favorables au langage varié de la musique; elles fournissent des contrastes dont un compositeur habile sait tirer parti. Le *Kyrie* est une prière affectueuse, le *Gloria* s'ouvre par un chant éclatant, le *Credo*, majestueux d'abord, passe de l'expression d'un sentiment tendre à celle d'une profonde tristesse.

Parmi nos compositeurs modernes, les messes de Lessueur et de Cherubini sont justement admirées.

Mesure. Voyez Temps.

Méthode. Spécialement appliqué à la musique, ce mot désigne une série de règles et de préceptes destinés à tirer tout le parti possible des aptitudes naturelles.

Dans la musique vocale, on dit qu'un chanteur a une belle, une excellente méthode, pour indiquer que des études fortes, habilement dirigées et fondées sur une science profonde, ont développé, assoupli son organe, et l'ont rendu propre à l'exécution des plus grandes difficultés. L'on pourrait citer beaucoup d'artistes qui, sans posséder des facultés supérieures, sont ar-

rivés à de beaux résultats, grâce à une méthode parfaite. Ce n'est pas à dire pourtant que la méthode puisse suppléer à d'heureuses dispositions; mais elle double l'effet et la puissance des belles voix, et corrige, transforme, modifie les voix défectueuses.

Dans l'enseignement de la musique, on appelle aussi *méthode*, les préceptes qui servent de base à l'éducation musicale, et qui ont pour objet de faire parcourir progressivement à l'élève toutes les difficultés de l'art. Tout le monde sait quels merveilleux résultats a produits la belle méthode de M. Wilhem. MM. Jue et Pastou ont aussi marché avec éclat dans la même carrière. Les ouvrages élémentaires de M. Panseron, de M. Garaudé, ont aussi exercé une heureuse influence sur les progrès de l'enseignement musical.

Dans l'exécution instrumentale, les méthodes sont nombreuses et variées. L'on peut dire que chaque artiste éminent a la sienne. Parmi nos pianistes, Bertini, Henri Herz, Kalkbrenner, Zimmerman, ont adopté chacun une méthode particulière, d'après laquelle ils ont formé de nombreux disciples. Il en est de même dans notre école de violon, illustrée par les méthodes de Viotti, Baillot et Habeneck.

Mode. Le mode est ce qui modifie les degrés de la gamme et détermine la place de ses deux demi-tons. Le mode est basé sur l'égalité des trois triades, c'est-à-dire sur la note fondamentale et sur celle de la dominante et de la sous-dominante. Lorsque ces trois triades sont majeures, le mode est majeur; quand elles sont mineures, le mode est mineur.

Modulation. On entend par ce mot, l'art de faire passer successivement l'harmonie et le chant dans des modes différents, avec grâce et précision.

Moduler. C'est parcourir les cordes d'un ton ou de plusieurs, l'un après l'autre, en les employant mélodiquement ou harmoniquement, ainsi qu'il arrive dans les préludes, ou d'une manière plus régulière, comme dans les morceaux de différents caractères.

Moldavie (Musique de la). La musique de ce peuple est peu importante. Elle consiste en quelques mélodies d'une extension très-bornée et d'un caratère mélancolique. Il y a parmi le peuple de ce pays quelques troupes de Bohémiens qui font usage du violon, du fifre, de la flûte, de la clarinette et d'une espèce de guitare. Les classes riches ont adopté l'usage général du piano.

Monocorde. Instrument à une seule corde, que l'on peut

diviser à volonté au moyen de petits chevalets mobiles.

Monologue. C'est une scène chantée par un seul acteur qui, s'étant identifié avec le personnage qu'il représente, en peint les sentiments avec vérité et expression. Ce récitatif, ordinairement instrumenté, est suivi presque toujours d'une cavatine ou d'un air, ou bien il est intercalé.

Montre. Jeu d'orgue dont les tuyaux paraissent à la façade de l'instrument. La montre appartient à l'espèce des jeux de flûte.

Mordante. Agrément très-souvent employé, qui consiste en deux ou plusieurs petites notes, placées immédiatement avant une note quelconque. Le mordante s'exécute de plusieurs manières, et l'on se sert de différents signes pour l'indiquer.

Motet. Morceau de musique dont le chant, adapté à des paroles tirées de l'Écriture et des Psaumes, était autrefois destiné à être exécuté par deux, trois, quatre, cinq, six voix seules ou accompagnées uniquement de l'orgue. On imagina seulement, dans le dernier siècle, d'accompagner ces morceaux de chant avec d'autres instruments.

Motif. Idée primitive et principale par laquelle commence ordinairement un morceau de musique. On emploie le mot *thème* dans la même acception.

Mouvement. On désigne ainsi le degré plus ou moins fort de vitesse ou de lenteur dans lequel on exécute un morceau de musique. Les différents degrés de mouvement se divisent en cinq espèces principales : 1° *largo* ou *lento ;* 2° *adagio ;* 3° *andante;* 4° *allegro*; 5° *presto*. Tous les autres mouvements, comme par exemple le *grave*, le *larghetto*, l'*andantino*, l'*allegretto*, ne sont que des modifications des cinq espèces que nous venons d'indiquer.

Mouvement harmonique. On entend par ce mot la marche de deux ou d'un plus grand nombre de sons dans leur progression d'un ton à un autre ton. Il y a trois espèces de mouvements, savoir : le *mouvement direct*, quand les parties montent et descendent en même temps; le *mouvement contraire*, lorsqu'une partie monte pendant que l'autre descend; enfin, le *mouvement oblique*, quand, une partie étant immobile, l'autre monte ou descend.

Muantes. Changement du nom des notes dans la solmisation du plain-chant, lorsque le chant sort des bornes de l'*hexacorde*.

Mue de la voix. La nature opère un changement dans la voix

à l'époque où les individus des deux sexes passent de l'enfance à la puberté. L'époque de ce changement n'est point fixe, ni chez les uns, ni chez les autres. Ce qui est constant toutefois, c'est que la voix des hommes, après la mue, change tout à fait de nature et prend un caractère opposé à celui qu'elle avait, tandis que la voix des femmes n'éprouve point une mutation pareille. Le seul changement qui s'opère en elles consiste à donner à cette voix plus de force et d'étendue, sans qu'elle change de nature.

Musette. Instrument de musique à vent et à anche, composé d'une peau de mouton de la forme d'une vessie, de chalumeaux, d'un bourdon, de plusieurs anches et d'un soufflet.

On appelle aussi musette un air convenable à l'instrument de ce nom, dont la mesure est ordinairement à 6/8, le caractère naïf et doux, le mouvement un peu lent, portant une basse en tenue ou pédale.

Musicien. Ce nom se donne également à celui qui compose la musique et à celui qui l'exécute.

Musique. Musique dérive du mot *musa*, muse; l'art enseigné par la muse par excellence, celle qui présida à la civilisation dans l'enfance des sociétés.

Le son est, si l'on peut s'exprimer ainsi, la matière musicale. Les diverses combinaisons d'agencement qui peuvent concourir à établir l'ordre dans lequel on veut faire succéder un son à un autre son, soit dans leurs rapports du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave, ou du grave au medium, ainsi que la durée de temps que l'on veut assigner à chacun d'eux en particulier, constituent la partie spéculative de l'art.

La musique se compose de trois parties bien distinctes:

1° De la *mélodie*, ou succession de plusieurs sons différents qui, dans leurs rapports de tonalité, concourent à former un ensemble agréable et flatteur pour l'oreille;

2° Du *rhythme*, ou de l'ordre choisi dans lequel on établit la succession des sons, leurs durées et leur placement aux temps forts ou aux temps faibles des mesures;

3° De l'*harmonie*, ou audition simultanée de plusieurs sons différents qui, d'accord entre eux, viennent former un harmonieux ensemble.

La musique est, de tous les beaux-arts, celui sur lequel on a le plus disserté sans s'entendre. C'est aussi celui qui a donné lieu

au plus grand nombre de théories et de systèmes. L'incertitude que ces diverses opinions et ces jugements contradictoires ont jetée dans les esprits est, sans contredit, une des principales causes des obstacles qui ont longtemps arrêté les progrès de l'art musical.

La musiqne a plus besoin d'être sentie que raisonnée. Pour nous émouvoir, elle s'empare toujours de nos sens, avant de parler à notre esprit. Elle est, par son essence, purement idéale. Le vague qu'elle semble porter en elle est une volupté pour l'auditeur, et les sentiments de piété, d'amour, de fierté, de joie, de fureur ou de gloire qu'elle sait si bien exprimer, ont déjà pénétré notre âme bien avant que notre raison en vienne sanctionner les effets. Les fables mêmes dont s'enveloppe la mémoire des premiers musiciens, attestent les prodiges enfantés par cet art, avant que les hommes eussent appris à transmettre leurs expériences et leurs idées autrement que par la tradition. Orphée passa pour le fils d'un dieu, bien avant qu'Homère eût obtenu des autels; et sans doute plus d'un berger amoureux avait chanté les plaisirs et les charmes de sa maîtresse, quand Débutade imagina de fixer sur la pierre l'ombre incertaine des traits de son amante. Si, dès l'enfance du genre humain, la sculpture sortit grossière des mains de l'idolâtrie, ce fut par suite du besoin qu'éprouvait l'homme d'adresser à l'image des dieux, des hymnes composés en leur honneur; et les lambris du premier temple qu'éleva l'architecture retentirent des mêmes concerts que la Divinité agréait depuis longtemps sous la voûte religieuse des forêts. Il est donc hors de doute que si l'on peut contester à la musique un rang de prédominance parmi les beaux-arts, on ne saurait du moins lui refuser celui de l'antériorité. Émané de la reconnaissance des hommes, ce bel art prit naissance avec le monde : il fallait une langue universelle pour exprimer un sentiment universel; Dieu créa la musique.

S'il est bien reconnu que la musique, par son magique pouvoir, agit sur nos sens avant de parler à notre intelligence, l'on doit aisément concevoir qu'il a été plus difficile de fixer ses règles que celles des autres arts. Cependant il est des parties qui ont pu être analysées; la succession des accords ou la science de l'harmonie, et la puissance du rhythme ont été soumises à des calculs positifs et à des règles immuables.

Quant à la mélodie, elle ne peut recevoir de règles que du génie et du goût. Le génie ne peut s'acquérir ; le goût peut se former par l'expérience et la comparaison.

La musique étant considérée comme un langage particulier, a eu besoin d'un alphabet particulier qui pût lui servir à transmettre ses pensées, et lui offrir le moyen de représenter et de peindre à nos yeux la variété des sons dont elle sait faire choix pour charmer nos oreilles. Dans le langage parlé, plusieurs signes différents, tels que les lettres, les points, les virgules, les accents, servent à représenter toutes les variétés de l'organe de la parole ; dans le langage musical, plusieurs signes différents, tels que les ***notes***, les ***portées***, les ***clefs***, les ***dièses***, les ***bémols***, les ***bécarres***, les ***pauses***, les ***soupirs***, servent à représenter toutes les variétés de l'organe chantant.

Longtemps la voix humaine a sans doute été seule en possession de faire entendre des sons musicaux ; mais le génie inventif de l'homme, activé par ce besoin de tout connaître qui le porte incessamment à tenter de pénétrer les mystères de la création, lui a dévoilé les premières lois de l'acoustique, et d'efforts en efforts, de siècle en siècle, il est parvenu par imitation à créer des voix factices auxquelles il a donné le nom d'instruments de musique.

Les différentes natures des voix humaines dépendent surtout de celles des sexes. Chez les hommes particulièrement, ces différences dépendent de celles de l'âge. L'importance de ce dernier sujet nous forçant à le traiter d'une manière spéciale et approfondie, nous renvoyons le lecteur à l'article Voix.

Mutation (Jeux de). On appelle ainsi les registres de l'orgue dont les tuyaux ne sont point accordés au diapason des jeux de fonds, et qui sonnent ou la tierce, ou la quarte, ou la quinte de ceux-ci, et quelquefois plusieurs de ces intervalles à la fois. Le cornet, la cymbale, la fourniture, sont des jeux de mutation.

N

Nabla ou Nebel. Ancien instrument des Hébreux, que Luther a traduit par *psaltérion*. On croit généralement que c'était la lyre des anciens.

Nafiris. Nom d'une trompette indienne.

Nagaret. Espèce de timballes en usage dans l'Abyssinie. On les frappe avec un bâton courbé, long de trois pieds, et on les attache sur des mulets de selle.

Nasard. Jeu d'orgue qui tire son nom de sa qualité de son nasillard. Il sonne la quinte du *prestant*; c'est pourquoi on lui donne quelquefois le nom de quinte. Le *nasard* est de l'espèce des jeux d'orgue qu'on appelle jeux de mutation.

Naturel. La beauté de l'art consiste dans l'imitation de la nature. Cependant, comme l'art ne rejette pas le beau idéal et ne repousse pas les inspirations de la fantaisie, il arrive que l'artiste, en imitant la nature, l'embellit, et l'élève pour ainsi dire à l'idéal.

Nechiloth. Nom générique des instruments à vent en hébreu, comme le mot neginoth est le nom générique des instruments à corde.

Nel. Espèce de flûte traversière faite de roseau, en usage chez les Turcs.

Néroniennes. Fêtes romaines instituées par Néron, dans lesquelles avaient lieu des luttes musicales.

Neuvième. Intervalle dissonant de neuf degrés, ou l'octave de la seconde; il est de trois espèces : 1° la *neuvième mineure*, comme *mi*, clef de basse, troisième espace, et *fa*, clef de violon, premier espace; 2° la *neuvième majeure*, comme *do*, clef de basse, et *ré*, au-dessus de la portée; 3° la *neuvième augmentée*, comme *fa*, clef de basse, quatrième ligne, et *sol*, clef de violon, seconde ligne.

Nexus. Nom antique de la mélodie, consistant en une succession alternée de sons qui procédaient ou par degrés ou par sauts. Lorsqu'ils montaient, ils se nommaient *nexus rectus*; lorsqu'ils descendaient, on les nommait *nexus anacamptus*, et lorsqu'ils montaient et descendaient *nexus circumstans*.

Nicolo. Nom que l'on donnait anciennement à une sorte de hautbois, qui était le contralto de cet instrument et qui a cessé d'être en usage.

Noble. Le style musical est noble lorsqu'il s'élève au-dessus de l'expression commune et que les formes vulgaires et insignifiantes en sont exclues. — Dans l'exécution, la noblesse consiste à éviter l'emploi des agréments inutiles, à marquer sans affectation l'accent oratoire, à exposer avec aisance et dignité toutes les périodes d'un morceau de musique.

Nocturne. Morceau de musique destiné à être exécuté de nuit en sérénade ou dans les salons. Le nocturne vocal s'écrit à deux, trois et quatre voix ; on le dispose quelquefois de manière à ce qu'il puisse être chanté sans accompagnement. — Le nocturne étant fait pour ajouter aux charmes d'une belle nuit ou des réunions intimes, son caractère s'éloigne autant de la gaieté vive et bruyante que de la tristesse et du mouvement impétueux des grandes passions. Une mélodie gracieuse et suave, tendre et mystérieuse, des phrases simples, une harmonie peu travaillée, mais pleine, onctueuse, telles sont les qualités que l'on doit rencontrer dans le nocturne, et s'il est exécuté par de bons chanteurs, son effet sera délicieux.

Le nocturne est encore une pièce instrumentale écrite pour harpe et cor, hautbois et piano, flûte et piano. Ces nocturnes ne sont, à proprement parler, que des fantaisies dialoguées.

Nocturne. Partie de l'office des matines qui se divise en trois nocturnes, ainsi appelés parce que les premiers chrétiens les chantaient pendant la nuit en trois temps différents.

Noels. Airs destinés à certains cantiques chantés aux fêtes de Noël. Les airs des noëls doivent avoir un caractère champêtre et pastoral, en harmonie avec la simplicité des paroles et avec celle des bergers, qu'on suppose les avoir chantés en allant rendre hommage à l'enfant Jésus dans la crèche.

Noeud. On appelle nœuds les points déterminés par lesquels une corde sonore, mise en vibration, est divisée en parties aliquotes vibrantes, qui rendent des sons différents de ceux produits par la corde entière.

Noire. Note de musique qui vaut deux croches ou la moitié d'une blanche. Dans l'ancienne musique, on se servait de plusieurs sortes de noires : *noire à queue, noire carrée, noire en losange.* Ces deux dernières espèces sont demeurées dans le plain-chant ; mais dans la musique, on ne se sert plus que de la noire à queue.

Nome. Espèce d'air des anciens Grecs, dont on ne pouvait changer en rien la mélodie. Les *nomes* contenaient les principales lois de la vie civile, ou des louanges en l'honneur de quelque divinité imaginaire.

Non troppo, Pas trop. Expression italienne qui se joint aux indications de mouvement de vitesse ou de lenteur, ou aux modifications de force et de douceur. Ainsi *non troppo allegro*

signifie *pas trop vite*; *non troppo adagio*, pas trop lent, etc.

None. Partie de l'office divin, une des heures canoniales.

Note harmonique accessoire. On appelle ainsi celle qui suit une note harmonique et fait partie de la même harmonie.

Note sensible. Est celle qui est une tierce majeure au-dessus de la dominante, ou un demi-ton au-dessous de la tonique. On l'appelle note sensible parce qu'elle fait sentir le ton et la tonique sur laquelle, après l'accord dominant, la note sensible, prenant le chemin le plus court, est obligée de monter.

Notes accidentées. C'est-à-dire accompagnées d'un des signes que l'on nomme accidents.

Notes a double queue. Ces notes se trouvent habituellement dans les parties de violons, de violes, de guitares. On les exécute sur la corde à vide. La double queue indique qu'à la corde à vide on doit unir son unisson correspondant, et l'effet désiré s'obtient en pressant avec le doigt la corde voisine.

Noter. C'est écrire de la musique avec les caractères destinés à cet usage et appelés no es. Il faut distinguer *noter* de *copier*. Le musicien note ce qu'il compose ou ce qu'il a retenu de mémoire : celui qui écrit la musique déjà notée, et d'après un exemplaire qu'il a sous les yeux, est tout simplement un copiste.

Notes. Signes ou caractères dont on se sert pour écrire la musique. Les Grecs se servaient des lettres de leur alphabet pour noter leur musique. Les Latins les imitèrent dans cette pratique. Ce ne fut que dans le onzième siècle qu'un bénédictin d'Arezzo, nommé Guido, substitua à ces lettres des points posés sur différentes lignes parallèles, à chacune desquelles une lettre servait de clef; dans la suite, on grossit ces points; on s'avisa d'en poser aussi dans les espaces compris entre les lignes, et l'on multiplia, selon le besoin, ces lignes et ces espaces.

Les notes n'eurent, pendant un certain temps, d'autre usage que de marquer les degrés et les différences de l'intonation; elles étaient toutes, quant à la durée, d'égale valeur, et ne recevaient à cet égard d'autres différences que celles des syllabes longues et brèves sur lesquelles on les chantait.

Cet état de choses dura jusqu'en 1338, époque où Jean de Murris, docteur et chanoine de Paris, donna différentes figures aux notes pour marquer les rapports de durée qu'elles devaient avoir entre elles. Il inventa aussi certains signes de mesure, appelés modes ou prolations, pour déterminer, dans le cours d'un

chant, si le rapport des longues aux brèves serait double ou triple. Plusieurs de ces figures ne subsistent plus, on leur en a substitué d'autres en différents temps, jusqu'à ce que la division en mesures de valeur égale soit venue donner une marche fixe et régulière au chant noté.

Notes de passage. Les notes de passage sont ainsi appelées, parce qu'en remplissant les intervalles qui se trouvent entre des notes qui procèdent par degrés disjoints, elles servent de points d'appui, de liaison pour passer plus aisément de l'une à l'autre; elles donnent les moyens de varier la mélodie par des suites de notes, de roulades composées alternativement des notes de l'accord et de celles qui les séparent. De là vient que cette roulade ou tout autre trait de chant est désigné par le nom de passage.

Notes surabondantes. Quelques auteurs donnent ce nom aux triolets et aux sextolets, et dans quelques cas aux notes marquées 5 pour 4, 7 pour 4, 9 pour 8, etc.

Noteurs. Autrefois on appelait ainsi les musiciens qui étaient employés dans les chapelles à écrire la musique qu'on distribuait aux exécutants. Ce nom n'est plus en usage; on l'a remplacé par celui de copiste.

Numerus sectionalis. Ces mots latins signifient le nombre des mesures qui appartiennent à chaque membre parfait du rhythme de la mélodie.

O

O. Cette lettre est dans la musique ancienne le signe de ce qu'on appelait temps parfait (*tempus perfectum*), ou du temps composé de trois *semi-brèves* (rondes).

La lettre *o* désigne la corde à vide sur le violon.

Quelques auteurs, en parlant de la position de la main, se servent de la lettre *o* pour indiquer le pouce.

Dans l'art de déchiffrer l'harmonie, on marque par la lettre *o* la note qui ne doit pas être accompagnée.

Obligée. On appelle partie obligée celle qu'on ne saurait retrancher sans gâter l'harmonie ou le chant, ce qui la distingue des parties de remplissage, qui ne sont ajoutées que pour une plus

grande perfection d'harmonie, mais par le retranchement desquelles la pièce n'est point mutilée.

Oceetus. C'était autrefois une espèce de chant tronqué ou interrompu par des pauses, dont le mot correspondant en français pourrait être *hoquet*, d'où il dérive.

Octacorde. Division par octaves réunies ; c'est-à-dire division où le dernier son de la première octave constitue le premier son de l'octave suivante.

Octave. La première des consonnances dans l'ordre de leur génération. L'octave est la plus parfaite des consonnances. Elle est, après l'unisson, celui de tous les accords dont le rapport est le plus simple. — Il y a trois espèces d'octaves comme d'unissons : 1° l'*octave juste* ; 2° l'*octave augmentée* ; 3° l'*octave diminuée*.

Octave est aussi le nom de la petite flûte, attendu qu'elle sonne l'octave de la flûte ordinaire.

Octoceus. Nom d'un livre d'église chez les Grecs, qui renferme tout ce que l'on chante pendant les offices, selon les huit tons du chant.

Octocordum pythagorale, ou Lyre pythagorique. Les anciens Grecs comprenaient sous ce nom un système d'instrument très-ancien et très-borné, inventé par Pythagore.

Ode. Voyez *Chanson*.

Odéon. Édifice public à Athènes et dans d'autres villes de la Grèce, où les musiciens essayaient leurs morceaux avant de les exécuter en public.

Odéofone. Instrument inventé à Londres par un Viennois nommé Vanderburg. C'était une modification assez bien imaginée du clavi-cylindre de Cladny. Le son se tirait de petits morceaux de métal, au moyen d'un clavier ou d'un cylindre.

Offertoire. C'est cette partie de la messe qui se trouve entre le *Credo* et le *Sanctus*, pendant laquelle le chœur garde le silence. L'orgue remplit cet intervalle ; ou bien on exécute une pièce composée exprès pour y être placée, laquelle, pour ce motif, prend le nom d'offertoire.

Office divin. On désigne par ce mot tout ce qui a rapport aux rites religieux, au chant, etc. Il y a l'office ambrosien, grégorien, mosarabique. Ce dernier a été introduit au commencement du seizième siècle par François Ximenès, archevêque de Tolède.

Olophrymos. Chanson funèbre des anciens Grecs.

Œuvre. Par ce mot on désigne les compositions musicales d'un auteur.

Ombre, nuance de la voix. C'est ainsi qu'on appelle en italien les différentes gradations des fortés et des pianos, dont on doit alternativement faire usage dans les cantilènes pour leur donner un peu de relief, comme les ombres et les demi-teintes servent en peinture à faire ressortir les couleurs.

Omnes. Mot latin qui signifie *tutti*, et que l'on trouve quelquefois au lieu de celui-ci dans l'ancienne musique sacrée.

Ondulation. Ce mot signifie à peu près la même chose que *tremolo*, avec cette différence que le mouvement en est plus grave, et que l'on émet les sons et la voix avec plus de latitude.

Onzième. Réplique ou octave de la quarte. Cet intervalle s'appelle onzième, parce qu'il faut passer onze sons diatoniques pour passer de l'un de ces termes à l'autre.

Opéra. C'est, dans le sens le plus étendu, un drame musical. Il se distingue de la comédie et des autres ouvrages dramatiques, en ce qu'il ne peut se passer du concours de la musique, qui, dans les premiers, n'est qu'accidentelle et soumise aux exigences passagères du sujet. Dans l'opéra, au contraire, la musique est la partie essentielle, non toutefois de manière à dominer la poésie, mais seulement pour les mettre toutes deux en relation intime et les faire marcher d'accord.

Les principales qualités d'un poëme d'opéra sont : une esquisse exacte et facile des caractères, un grand fonds de situations lyriques habilement variées, et surtout un choix d'expressions musicales appropriées au caractère des différents personnages. Nous ne parlons pas du laisser-aller de la pensée, de l'élégance du rhythme : ce sont là des qualités que doit posséder toute poésie lyrique.

La musique de l'opéra doit s'élever à la hauteur de la poésie, et même à celle du drame ; c'est ce qui lui impose la nécessité d'être plus caractéristique et plus sévère que toute autre espèce de musique. Soumise à la nature du poëme, la musique doit revêtir son caractère dominant. Par exemple, la *Flûte enchantée*, de Mozart, se distingue par un style solennel et sévère, auquel ne portent pas atteinte quelques airs simples et naïfs.

On distingue le grand opéra de l'opéra comique par la nature du sujet. Quoiqu'en général le premier se rapproche de la tra-

gédie, et le second de la comédie, cependant jamais un grand opéra ne sera aussi grave, aussi simple qu'une tragédie; et jamais un opéra comique ne comportera une action aussi compliquée que celle d'une comédie. La musique parle plus au sentiment qu'à la raison. Le comique, qui a son origine dans la réflexion, ne peut sans un mélange lyrique remplir un opéra. Mais le burlesque, le grotesque même, lui conviennent parfaitement. Il y a en outre un style intermédiaire qu'il n'est pas facile de limiter. La *Vestale* de Spontini doit être classée parmi les grands opéras; *il Matrimonio segretto*, parmi les opéras comiques, et l'*Enlèvement du sérail*, de Mozart, parmi les opéras du genre intermédiaire, ou *semi-seria.*

Opéra comique. C'est un drame d'un genre mixte, qui tient à la comédie par l'intrigue et les personnages, et à l'opéra par le chant dont il est mêlé. — L'origine de ce spectacle remonte aux premiers théâtres de la foire, dont l'apparition date de 1617. Honoré, maître chandelier de Paris, après avoir fourni pendant plusieurs années des lumières de sa fabrique au théâtre, voulut en entreprendre un à son tour; et, en 1624, il obtint le privilége d'un nouvel Opéra-Comique. Il ne joua jamais lui-même, mais il eut dans sa troupe des acteurs remarquables. En 1627, il céda son privilége à Ponton, qui porta l'opéra comique à sa perfection, grâce au bonheur qu'il eut de trouver de bons auteurs, des acteurs excellents et des musiciens d'une rare habileté.

L'Opéra-Comique fut supprimé en 1745; mais en 1752, le privilége en fut rendu à Jean Monnet. Le plan qu'il avait formé a été fidèlement suivi par les directeurs qui lui ont succédé. Ils ont fait subir des améliorations considérables à certaines parties de détail que Monnet ne pouvait pas voir seul, et ont ramené le sexe, effarouché par le style quelquefois graveleux des anciens opéras comiques. C'est sur ces objets principalement que s'est portée la sollicitude des directeurs.

Leur ardeur à prévenir les désirs du public leur a attiré pendant plusieurs années un si grand concours de monde, que les autres spectacles de Paris se trouvaient à peu près déserts. La Comédie-Italienne surtout, qui se voyait sans spectateurs, obtint enfin, en 1762, que l'Opéra-Comique fût réuni à son théâtre. — Depuis cette époque, l'Opéra-Comique n'a cessé de marcher dans une voie de prospérité. Il s'est enrichi tour à tour d'une foule de chanteurs éminents, tels que Martin, Elleviou, Pon-

chard, Chollet, Roger, Couderc, Masset, Mmes Dugazon, Cinti-Damoreau, Rossi, Mlles Lavoye, Darcier, et a vu éclore quelques compositeurs d'un grand talent et qui sont la gloire de l'école française. Il suffit de citer Monsigny, Dalayrac, Grétry, Cherubini, Berton, Boïeldieu, Auber, Ad. Adam, A. Thomas.

Opérette. Mot qui, dit-on, a été forgé par Mozart, pour désigner les compositions en miniature, dans lesquelles on ne trouve que des chansons et des couplets de vaudeville. Mozart disait qu'un musicien bien constitué pouvait composer deux ou trois ouvrages de cette force entre son déjeuner et son dîner.

Ophicléide. Instrument en cuivre qui, depuis 1820, fait partie des musiques de l'armée française. Adopté d'abord dans les régiments de la garde royale, il fut admis ensuite dans ceux de l'infanterie de ligne et de cavalerie. Il en devint la contre-basse et remplaça les anciens serpents d'église. C'est, à proprement parler, un serpent à clefs, comme l'indique la racine grecque de son nom. Les clefs sont au nombre de neuf. — L'ophicléide est d'origine hanovrienne, comme les autres instruments à vent et en cuivre, auxquels l'industrie des fabricants allemands est parvenue, depuis le milieu du siècle dernier, à ajouter des clefs.

Oratorio. Les anciens compositeurs n'avaient qu'un seul objet auquel ils pussent consacrer les inspirations de leur génie : la religion. Aussi cette époque est-elle féconde en productions de musique sacrée de tout genre ; et, depuis Palestrina jusqu'à Handel, Haydn et Mozart, on trouve tout ce qui a été composé de plus beau et de plus parfait. On ne se bornait pas alors à mettre en musique les paroles de la messe : outre les cantiques, les hymnes, les psaumes, on avait imaginé des espèces de drames religieux appelés *oratorio*, dont le sujet était tiré de l'Histoire sainte, et qu'on exécutait dans les églises. Voici ce qui donna lieu à l'invention de ces sortes de pièces : saint Philippe de Néri, qui fonda, en 1540, la congrégation de l'Oratoire à Rome, voyait avec douleur les fidèles déserter l'église pour courir aux spectacles. Connaissant le goût des Romains pour la musique, il eut l'idée de faire composer par un bon poëte des intermèdes, dont le sujet était puisé dans l'Écriture sainte, et les ayant fait mettre en musique, il les fit exécuter dans l'église. La foule y courut ; le succès fut prodigieux ; et ce genre de drame s'appela *oratorio*, du nom de l'église de l'Oratoire, où il fut joué pour la première fois.

Les oratorios n'étaient d'abord qu'une simple allégorie, une cantate à plusieurs personnages, qu'on n'exécutait soit à l'église, soit au théâtre, que comme une pièce de concert. Dans la suite ils prirent plus de développement et acquirent toutes les proportions d'un vrai drame, sauf le clinquant des costumes et la pompe théâtrale. — Quant à la musique, qui participe à la fois du genre libre et du genre sévère, elle se compose de récitatifs simples et obligés, de solos, duos, trios, morceaux d'ensemble et chœurs.

Les plus célèbres compositeurs qui ont illustré le genre de l'oratorio, sont Handel, Haydn, Mozart, Beethoven et Mendelsohn. On cite parmi les oratorios les plus remarquables, le *Messie* de Handel, la *Création* de Haydn, *Jésus au Mont des Oliviers* de Beethoven, le *Paulus* de Mendelsohn.

Orchestre. L'orchestre dans les théâtres modernes est un retranchement plus ou moins grand qui règne autour de ce qu'on appelle la *rampe* de la scène ; c'est la place des symphonistes. Cette enceinte est construite d'un bois sonore, de sapin ordinairement, afin de faire vibrer le son des instruments. C'est absolument la table d'harmonie d'un clavecin, car cette espèce de grand coffre sans couvercle est établi sur un vide avec des arcs-boutants.

L'orchestre français ne date véritablement que du siècle de Louis XIV; ce fut Lulli qui l'organisa. On doit à Lulli l'introduction des timbales et des trompettes dans l'orchestre, et plus tard à Gluck celle de la clarinette, dont on usait si sobrement qu'elle ne se faisait guère entendre que dans les ballets. — Que les temps sont changés ! quelle admirable instrumentation nous avons de nos jours ! elle compte au moins 80 instruments ; elle a réuni dans nos orchestres, comme par enchantement, tous les bruits, tous les sons, toutes les voix de la nature, dont la musique n'est qu'une imitation. — Le violon possède d'immenses ressources : il simule la voix humaine ; c'est lui qui, avec la viole, le violoncelle et la contre-basse, règne exclusivement dans un orchestre. La viole repose, par la gravité de ses sons, des brillants éclats du violon ; le violoncelle, quand il chante, exprime la prière et le recueillement des marches religieuses ; la flûte, tout érotique, rend les amoureux désirs ; le hautbois est pastoral, propre à la danse des villageois et des nymphes ; la clarinette accompagne ordinairement les danses gracieuses et les

ballets enjoués ; le cor, chevaleresque et romantique, appelle à la chasse Henri IV ou *Robin des Bois* ; l'ophicléide gémit ; le trombonne, aux poumons de cuivre, annonce de grandes catastrophes.

Par ce nombre d'instruments si variés, nos orchestres aujourd'hui sont un monde, où les passions, les sentiments déploient toutes leurs expressions, et où la nature fait ouïr toutes les voix.

Orchestrino. Nom donné par M. Poulleau, en 1808, à un piano à archet de son invention, lequel imitait le violon, la *viole d'amour* et le violoncelle.

Orchestrion. Nom de deux instruments à claviers qui ont été inventés vers la fin du dix-huitième siècle. Le premier est un orgue portatif composé de quatre claviers, chacun de soixante-trois touches, et d'un clavier de pédales de trente-neuf touches. Le second est un piano uni à quelques registres d'orgue.

Oreille. Ce mot s'emploie figurément en musique. Avoir de l'oreille, c'est avoir l'ouïe sensible, fine et juste, en sorte que soit pour l'intonation, soit pour la mesure, on soit choqué du moindre défaut, et qu'aussi l'on soit frappé des beautés de l'art quand on les entend. On a l'oreille fausse, lorsqu'on chante constamment faux, lorsqu'on ne distingue pas les intonations fausses des intonations justes, ou lorsqu'on n'est point sensible à la précision de la mesure, qu'on la bat inégale ou à contretemps.

Organino. Petit orgue que l'on peut transporter d'un lieu dans un autre, et dont les plus grands ont deux pieds de haut et un seul soufflet. On appelle encore de ce nom un petit orgue à cylindre avec une manivelle, qui, armé de dents, remplace le mouvement des doigts.

Organiste. Celui ou celle qui joue de l'orgue. Un grand organiste n'a pas seulement le talent d'exécuter avec perfection toute la musique qui est propre à cet instrument, mais celui bien plus rare d'improviser tout ce qu'il joue.

Rameau, D'Aquin, Couperin, Balbatre, Séjean, Mozart, Keller, Bach, Handel, sont des noms fameux dans les fastes de l'orgue.

Autrefois on comptait en France un assez grand nombre de bons organistes ; ils deviennent de jour en jour plus rares, parce qu'on néglige de faire des études que demande ce grand art.

Organo lyricon. Instrument inventé à Paris en 1810. Sa forme était celle d'un secrétaire à cylindre ; il contenait un piano

ordinaire, autour duquel se groupaient quelques instruments à vent.

Orgue. L'instrument le plus parfait pour diriger et soutenir le chant religieux, celui dont les sons se marient le mieux avec les voix, c'est incontestablement l'orgue. Dans un espace restreint, sous les doigts d'un seul homme, on peut avec l'orgue obtenir la puissance, la diversité, la justesse, que ne pourraient produire trente ou quarante instruments réunis. Ses accents sont graves et *dévotieux*, comme dit Montaigne. Il embrasse toute l'échelle des sons, et peut s'unir à tous les genres de voix; il a des jeux variés, tour à tour doux ou éclatants, suaves ou terribles. Ses trompettes sonores semblent annoncer le jugement de Dieu; ses flûtes lointaines paraissent l'écho des concerts des anges. L'orgue est l'orchestre que demande le plain-chant.

La musique instrumentale fut peu goûtée dans les premiers siècles du christianisme; les fidèles se bornaient alors à former des chœurs de voix. C'est seulement sous le pape Vitellien que l'orgue fut connu en Italie: il fut introduit en France sous le règne de Pépin, père de Charlemagne; mais cet instrument resta longtemps imparfait. Bédos de Celles, dans le siècle dernier, et, de nos jours, MM. Cavaillé-Coll, l'ont enrichi d'améliorations importantes.

L'orgue est un instrument à vent et à clavier; il a plusieurs jeux ou registres, et un très-grand nombre de tuyaux : il a un, deux, trois, et même quatre claviers composés de quatre octaves et demie; il ya, de plus, un clavier de pédales qui contient une ou deux octaves. Le jeu principal, que nous nommons vulgairement bourdon, est en huit pieds, en seize pieds, et même en trente-deux pieds. L'orgue a encore des soufflets, des ventilles.

Pendant le moyen âge on soutenait le chant religieux avec l'orgue seul; plus tard on y ajouta d'autres instruments. Sous Louis XIV, un chanoine de Sens ou d'Auxerre inventa le serpent, et cet instrument rauque, âpre, inégal, variable dans ses intonations, vint s'établir dans nos chœurs, y rendre le chant lourd et traînant, et y faire régner la plus fatigante monotonie. Quel spectacle, en effet, que celui d'un homme qui, les joues gonflées, le visage déformé, roulant ses yeux dans leur orbite, étouffe entre ses bras la figure d'un animal immonde, et semble lui arracher de lugubres hurlements! L'ophicléide a, dans beaucoup d'endroits, détrôné le serpent. Cet instrument n'est pas

plus agréable à entendre; enfin plusieurs paroisses adoptent maintenant la contre-basse. Tous ces instruments présentent le même inconvénient qui doit en faire abandonner l'emploi, c'est de résonner à l'unisson des voix graves, par conséquent de ne pas convenir à la voix du peuple. L'orgue est resté seul en possession de la faveur des masses dans nos temples catholiques, seul il a le privilége d'exciter la ferveur, le recueillement, l'enthousiasme religieux.

L'emploi naturel de l'orgue, c'est l'accompagnement des voix; en Allemagne, en Italie, en Belgique, il remplit toujours cette fonction, et le chœur y est partout inséparable de l'instrument. Dans les vastes basiliques de l'Italie, on a des orgues que l'on roule, et qui suivent le chœur dans les diverses chapelles où il se transporte pour chanter l'office. Dans ces églises tout s'exécute avec accompagnement : non-seulement les hymnes sacrées, mais encore le chant de l'officiant, les réponses du peuple, la préface, etc.

Il faut le dire, les pays dont nous parlons sont bien supérieurs à la France sous le rapport de l'exécution de la musique sacrée. Chez nous, quelques voix isolées chantent le *kyrie*, l'orgue répond par une fantaisie de la façon de l'artiste, Dieu sait quelle fantaisie !... Le prêtre entonne l'hymne de saint Ambroise, *Te Deum, laudamus;* l'organiste continue par une réminiscence d'opéra à la mode. Voilà le rôle que joue l'orgue en France. Cependant le tableau n'est pas partout le même, il y a des exceptions ; des organistes au style grave, austère, ont conservé les belles traditions de l'art religieux.

Les orgues se sont extrêmement multipliées en France depuis quelques années. On en a construit ou réparé plus de quatre cents, de 1834 à 1844, tandis que dans les dix années précédentes il ne s'en était pas établi cinquante. De simples bourgades, des villages même en ont enrichi leur église, et le nombre s'en accroîtrait bien plus encore, si l'on n'était arrêté par une difficulté qui paraît insoluble, celle de se procurer un artiste pour toucher l'instrument. La charité des fidèles peut, par un effort une fois fait, réunir la somme nécessaire pour l'acquisition de l'orgue ; mais on ne peut chaque année s'imposer les sacrifices indispensables pour entretenir un organiste. C'est là une difficulté sérieuse, et dont la solution devrait être cherchée avec ardeur par les évê-

ques, les membres du clergé, et tous les hommes qui s'intéressent à l'avenir de la musique religieuse.

Orgue a cylindre. C'est celui qui va par le moyen d'un cylindre, sur lequel on a noté un certain nombre de morceaux de musique avec des pointes. Ces pointes font mouvoir les touches d'un clavier qui leur est approprié. C'est au moyen d'une manivelle que l'on tourne que le cylindre se meut et présente successivement, ou simultanément, ses pointes aux touches qui répondent au tuyaux. Les *orgues d'Allemagne*, les *orgues de Barbarie*, dont les chanteurs des rues s'accompagnent, les serinettes, les merlines, sont des *orgues à cylindre.*

orgue expressif. L'effet de ces orgues est de la plus grande beauté. M. Erard a mis le comble à la perfection de l'orgue en réunissant, dans un instrument qu'il avait construit sous la Restauration pour la chapelle du roi, le genre de l'expression de la pédale sur les deux claviers du grand orgue à l'expression par la pression des doigts sur un troisième clavier. Dans cet état, l'orgue est vraiment l'instrument le plus beau, le plus majestueux, le plus puissant qui existe.

orgue hydraulique. Celui dont les soufflets ou les cylindres et les soufflets sont mis en jeu par le moyen de l'eau. Comme l'humidité est extrêmement nuisible aux orgues, ce moyen n'est plus employé.

orgue pneumatique. C'est celui où le son est produit par le vent.

orgia. Fêtes en l'honneur de Bacchus. Le chant, accompagné de la lyre et de la flûte, y figurait comme une des parties essentielles de la fête.

originalité. (Voyez *Imagination*, *Génie musical*).

orphéon. Instrument de musique monté avec des cordes de boyau, que l'on fait parler au moyen d'un clavier et d'une roue qui porte un archet; il a la forme d'un très-petit piano.

orphéoréon. Instrument de la famille des luths, armé de huit cordes de métal. Il n'est plus en usage.

ouverture Symphonie éclatante, passionnée, imposante, harmonieuse, qui sert de début aux opéras et aux ballets.

L'ouverture doit se conformer au drame d'une manière générale, et se lier surtout aux premières scènes qui la suivent immédiatement. L'ouverture fera connaître d'abord le caractère de l'opéra qu'elle précède, et donnera ensuite des pressenti-

ments sur la nature des événements, la violence des passions qui doivent occuper la scène, et quelquefois même sur les personnages, le lieu et le temps où se passe l'action. Ainsi l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* nous dispose à une action vive, intéressante et d'une grande noblesse ; celle de *Guillaume Tell* peint le calme de la vie champêtre troublé par une fanfare de trompettes qui appelle les paysans à la conquête de la liberté ; celle de la *Pie voleuse* commence par une marche militaire, qui annonce le soldat condamné à mort comme déserteur.

Un allegro de symphonie, rapide, brillant et passionné, succédant à une courte introduction d'un mouvement grave, telle est la coupe généralement adoptée pour les ouvertures. Gluck en a donné le premier modèle dans son merveilleux chef-d'œuvre, et les compositeurs de toutes les nations l'ont suivi.

Oxiphonos. C'est ainsi qu'on appelait chez les anciens Grecs celui qui possédait une voix aiguë.

P

P, par abréviation, signifie *piano*, c'est-à-dire *doux*.

PP signifie *pianissimo*, c'est-à-dire *très-doux*.

Palalaika. Guitare montée de deux cordes, très-répandue parmi la basse classe du peuple en Russie.

Pandore. Instrument de musique à cordes, de la famille du luth, mais dont le chevalet était oblique, ce qui rendait les cordes inégales dans leur longueur. Le dos de cet instrument était plat comme celui de la guitare. La pandore a été délaissée depuis longtemps, comme le luth et le théorbe.

Pan-harmonicon. Cet instrument, au moyen d'un double soufflet et d'un cylindre mis en mouvement par un poids, imite assez naturellement une musique d'instruments à vent et de percussion.

Pantalon. Instrument de musique de l'espèce du tympanon, mais beaucoup plus grand, puisqu'il a près de quatre pieds de large. Le pantalon est garni d'un grand nombre de cordes d'acier que l'on touche avec deux petites baguettes de bois. Le mot *pantalon* est aussi employé pour désigner une figure de contredanse.

Papier réglé. On appelle ainsi le papier préparé avec les portées toutes tracées, pour y noter la musique.

Parfait. Ce mot, dans la musique, a plusieurs sens. Joint au mot accord, il signifie un accord qui comprend toutes les consonnances sans aucune dissonnance. Joint au mot cadence, il exprime celle qui porte la note sensible, et de la dominante tombe sur la finale. Joint au mot consonnance, il désigne un intervalle juste et déterminé, qui ne peut être altéré sans cesser d'être consonnant. Joint au mot mode, il marquait, dans l'ancienne musique, la mesure à trois temps.

Parodie, Parodier. C'est ajuster à un air de chant de nouvelles paroles, dont le sens n'a souvent pas le moindre rapport avec celles qu'il y avait d'abord. Il suffit que le parodiste se conforme au caractère des morceaux de musique, et s'applique surtout à calquer son dessin sur celui du musicien, pour qu'il y ait une parfaite concordance entre les images.

Partie. La musique étant une langue où plusieurs discours peuvent se faire entendre à la fois, non-seulement sans se nuire, mais en se servant mutuellement, s'ils ont été disposés d'après les règles de l'art, il s'ensuit que chacun de ses discours est comme la portion d'un grand tout qui se forme de leur réunion. De là vient le nom de *partie* donné à chacune des portions de ce tout, et qui est elle-même un tout plus ou moins complet, selon l'importance de la partie et selon la manière dont elle est conçue.

Partition. C'est, chez les facteurs d'orgues et de pianos, une règle pour accorder l'instrument, en commençant par une corde ou tuyau de chaque touche, dans l'étendue d'une onzième prise vers le milieu du clavier, et sur cette onzième ou *partition* l'on accorde après tout le monde.

Partition. Collection de toutes les parties d'une pièce de musique, où l'on voit, par la réunion des portées correspondantes, l'harmonie qu'elles forment entre elles. On écrit pour cela toutes les parties, portée à portée, l'une au-dessous de l'autre, avec leurs clefs, de manière que chaque mesure d'une portée soit placée perpendiculairement au-dessus ou au-dessous de la mesure correspondante des autres parties, et enfermée dans les mêmes barres prolongées de l'une à l'autre, afin qu'on puisse voir d'un coup d'œil tout ce qui doit s'entendre à la fois.

Quelque ordre que l'on donne aux parties dans une partition, celle de la basse doit être au-dessous de tout, et celle du chant vocal immédiatement au-dessus de celle de la basse et de celle

de violoncelle, s'il y en a une pour l'instrument. Plusieurs compositeurs placent les parties de violon en tête d'une partition. Les Italiens y mettent les cors et les trompettes.

La diversité des clefs est un moyen excellent pour donner de la clarté à une partition. Les clefs d'*ut* signalent le basson et la viole; les clefs de *sol*, sans *dièzes* ni *bémols*, indiquent sur-le-champ les parties des cors et des trompettes. Les voix se trouvent classées selon leur diapason, et l'œil ne les confond jamais, grâce à la physionomie particulière de chaque clef.

La partition réunit en faisceau les forces vocales et instrumentales. Tout est classé avec ordre, et chaque partie suit parallèlement celles qui concertent avec elle. Le chef d'orchestre embrasse tout d'un coup d'œil, et s'attache particulièrement aux voix et aux instruments qui récitent. Sans ce précieux secours, on ne peut exécuter la musique de théâtre, les symphonies, les messes, les cantates, les oratorios.

Pas de deux. Danse exécutée par deux danseurs. C'est le duo de la danse. Le pas russe est un pas de deux.

Pas de trois. Danse exécutée par trois danseurs. C'est le trio de la danse.

Pas seul. Danse exécutée par un seul danseur.

Passacaille. Espèce de chaconne dont le chant était plus tendre et le mouvement plus lent que celui des chaconnes ordinaires. Cet air de danse, que l'on retrouve encore dans les opéras de Gluck, n'est plus en usage.

Passage. Ornement que l'on ajoute à un trait de chant. On appelle encore ainsi chaque portion d'un morceau qui présente un sens.

Passe-Pied. Air d'une danse du même nom dont la mesure était à trois temps. Cet air n'est plus en usage.

Pastorale. Opéra champêtre, dont les personnages sont des bergers, et dont la musique doit être en harmonie avec la simplicité de goût et de mœurs qu'on leur suppose. La pastorale ne sera pas indigne de nos premiers théâtres lyriques, si l'on sait l'écrire avec une élégante simplicité. Composer une pastorale dans le style des airs champêtres que l'on admire dans *Don Juan*, n'est pas chose facile.

Une pastorale est aussi un morceau de musique instrumentale, dont le chant imite celui des bergers, en a la douceur, la tendresse, et nous rappelle les effets de leurs instruments rustiques.

Le troisième concerto de piano de Steibelt est terminé par une pastorale dont le sujet est une danse villageoise interrompue par un orage.

Pathétique. Genre de musique dramatique et théâtrale qui tend à peindre les grandes passions, et particulièrement la douleur et la tristesse.

Pause. Intervalle de temps qui, dans l'exécution, doit se passer en silence pour la partie où la pause est marquée. Le nom de pause peut s'appliquer à des silences de différentes durées, mais communément il s'entend d'une mesure pleine. Cette pause se marque par un trait très-court, mais fortement marqué, qui longe la quatrième ligne de la portée, et dont l'épaisseur prend la moitié de l'espace compris entre cette ligne et celle qui est immédiatement au-dessous.

Pavane. Air d'une danse ancienne, qui depuis longtemps n'est plus en usage. Le nom de *pavane* lui fut donné parce que les figures faisaient en se regardant une espèce de roue, à la manière des paons.

Pavillon. C'est la partie évasée, en forme d'entonnoir, qui termine certains instruments à vent, tels que le cor, la trompette, le trombone, le hautbois, la clarinette.

Pavillon chinois. Instrument de musique à percussion. C'est dans sa forme une espèce de chapeau de laiton terminé en pointe et garni de plusieurs rangs de clochettes. Le pavillon chinois est fixé sur une tige de fer au moyen d'une coulisse. Celui qui veut en jouer le tient d'une main par cette tige, et lui donne avec l'autre un mouvement de rotation sur lui-même ; ou bien il le secoue fortement en cadence, de manière que toutes les clochettes frappent ensemble sur le temps fort de la mesure.

Le pavillon chinois nous vient de la Chine. On l'emploie avec succès dans la musique militaire.

Pédale. On appelle ainsi chaque touche du clavier des pieds que l'orgue contient. On nomme aussi pédales les jeux qui répondent à ce clavier. *Pédale* se dit également des petits leviers qui font mouvoir la mécanique de la harpe et de ceux qui servent à modifier le son du piano. Ces divers leviers ont été nommés *pédales*, parce que ce sont les pieds qui les font agir.

Pédale. C'est un son prolongé à la basse, sur lequel on fait passer des accords qui lui sont étrangers, mais qui de temps en temps doivent contenir la note prolongée, sans quoi l'effet de

la pédale serait désagréable. La pédale se fait sur la tonique et sur la dominante.

Percussion. Choc de la dissonance frappant sur le premier temps de la mesure. On distingue dans l'emploi de la dissonnance au temps fort, trois circonstances remarquables, savoir: la préparation, la percussion et la résolution.

Perdendo si, En se perdant. Quand ce mot es técrit sous un passage de musique, on doit l'exécuter en faisant succéder le pianissimo au piano avec une gradation insensible, et laisser évaporer le son peu à peu, de manière à n'être plus entendu; car c'est là le véritable sens du mot : *Perdendo si.*

Perfidia, Perfidie, signifie en musique une obstination à faire toujours la même chose et à suivre le même dessein. *Contrapunto perfidiato, fuga perfidiata,* sont des contrepoints et des fugues où l'on s'obstine à suivre le même dessein. Cela s'appelle aussi *pertinacia,* opiniâtreté.

Périélèse. Terme de plain-chant. C'est l'interposition d'une ou de plusieurs notes dans l'intonation de certaines pièces de chant, pour en assurer la finale et avertir le chœur que c'est à lui de reprendre et poursuivre ce qui suit.

Période. Phrase musicale composée de plusieurs membres dont la réunion forme un sens complet. La *période carrée* est proprement celle qui est composée de quatre membres. Mais on ne laisse pas d'appeler période carrée toute période nombreuse et formée avec de bons éléments bien ajustés ensemble.

Péroraison. Ce mot, emprunté à la rhétorique, signifie la conclusion d'un discours d'éloquence; on l'emploie dans le même sens à l'égard du discours musical. Les péroraisons de Mozart sont d'un effet ravissant. Celles de la *Flûte enchantée*, de l'ouverture des *Noces de Figaro,* du premier finale de *Don Juan,* doivent être rangées parmi ce que l'art a produit de plus sublime en ce genre.

Phrase. Suite de chant ou d'harmonie qui forme sans interruption un sens plus ou moins achevé, et qui se termine sur un repos par une cadence plus ou moins parfaite.

Phraser. C'est, dans l'exécution de la musique, présenter la période musicale avec élégance et noblesse, l'orner de tous les agréments inspirés par le goût, et la conduire avec art depuis son début jusqu'à sa conclusion.

Phrénologie (la) appliquée a la musique. La physiono-

mie et les crânes humains offrent-ils des signes certains, infaillibles, pour préciser les dispositions, les facultés, le degré d'intelligence des individus, et spécialement des hommes qui se livrent aux arts de l'imagination ? Les observations recueillies par Gall et par Lavater constituent-elles une science positive ? A cet égard, il y a contradiction, doute, incertitude parmi les savants modernes, et sans doute ce problème ne sera pas résolu de longtemps. Quoi qu'il en soit, l'anecdote suivante, qui nous a été donnée comme authentique, et qui se rattache à un homme éminent dans l'art musical, est un argument de plus en faveur des assertions de la science phrénologique.

On sait que Gall, l'illustre fondateur de cette école, ne sortait jamais d'un salon sans avoir interrogé minutieusement le crâne et les protubérances caractéristiques de toutes les personnes qui s'y trouvaient réunies. Chacun se prêtait de bonne grâce à cette opération, et pour en fixer les résultats, le célèbre phrénologue avait constamment sur lui un portefeuille, sur lequel il inscrivait le nom de tous les sujets soumis à ses expériences et les remarques qu'il avait faites sur chacun d'eux. Or, pendant un séjour de quelques mois qu'il fit à Milan, il y a trente ou trente-cinq ans, Gall avait particulièrement remarqué dans un des salons de cette ville un très-jeune musicien qui faisait les délices de la société par son esprit, ses saillies et son talent. Voici ce qu'il écrivit sur ses tablettes à propos de ce jeune homme :

OEil rayonnant. Sourire intelligent et fin. Front bombé. Proéminente inspiration. Génie créateur. Énergie. Grâce. Fécondité. Souplesse.

Rossini était le nom du jeune musicien en question, nom parfaitement inconnu à cette époque ; et pourtant, était-il possible de faire une énumération plus complète des qualités diverses qui ont brillé depuis dans les productions du grand maëstro ?

Le fait que nous venons de raconter trouvera peut-être des incrédules; cependant, qui pourrait soutenir que la science a dit son dernier mot sur l'étude et l'observation des facultés de l'homme? Pour nous, sans prétendre nous poser en défenseur de la doctrine de Gall et du système de Lavater, nous désirons que des expériences soient poursuivies à ce sujet avec ardeur et persévérance ; nous le désirons dans l'intérêt de l'art musical et de ceux qui s'y consacrent. Grâce aux révélations de la

science phrénologique, chacun serait averti. Les organisations d'élite, les vocations véritables seraient vivement lancées dans la direction qui leur convient, et les esprits médiocres seraient promptement détournés d'une carrière où ils ne peuvent que végéter.

Physharmonica. Instrument à lames métalliques, qui vibrent par l'action de l'air alimenté par un soufflet. Cet instrument a été inventé par Antoine Hackel, de Vienne.

Piano. Instrument de musique à cordes et à clavier, qui a succédé au clavecin. Dans le clavecin et l'épinette, les cordes étaient pincées par un bec de plume ou de cuir; dans le piano, ce sont des marteaux mis en jeu par la touche et divers échappements qui viennent les attaquer. La corde pincée donnait des sons trop uniformes, tandis que le marteau est aux ordres de celui qui sait le maîtriser, et que le son acquiert plus ou moins d'intensité selon que la corde est frappée avec plus ou moins de vigueur. Le piano donnant des moyens d'expression jusqu'alors inconnus dans les instruments à clavier, et modifiant les sons du *piano* ou *forte* par degrés imperceptibles, reçut d'abord le nom de *piano forte* ou *forte piano*, comme exprimant les deux qualités qui le distinguaient. Dès le moment de son invention, le nouvel instrument remporta une victoire complète sur le clavecin, qui disparut tout à fait.

Si le piano ne peut se montrer avec avantage dans une vaste enceinte et au milieu d'une foule d'instruments, il prend bien sa revanche dans les salons, où il forme à lui seul une harmonie complète. Si le violon est le roi des orchestres, le piano est le trésor de l'harmonie et du chanteur à la ville, à la campagne surtout. Que de soirées dérobées à l'ennui et embellies des charmes de la musique! On chercherait en vain à former un quatuor; le piano est là, c'est le point de ralliement.

Les jeux brillants et variés de cet instrument, les licences que la main droite a pu se permettre à la faveur des groupes harmonieux exécutés par la main gauche, se sont introduits peu à peu dans l'orchestre, dont ils ont augmenté la puissance.

Le piano commença à se répandre en France vers 1780. Mais il y avait loin des premiers essais encore informes qui furent alors tentés aux instruments superbes, excellents, qui sortent aujourd'hui des ateliers de nos habiles facteurs.

Le piano à forme de clavecin, vulgairement appelé *piano à*

queue, est celui que l'on doit préférer. Les cordes étant frappées dans le sens de leur longueur, on obtient des vibrations plus fortes et plus prolongées. La forme de ce piano est élégante et pittoresque, elle représente une harpe couchée horizontalement.

Le grand piano donnant un volume de sons plus considérable et prolongeant les vibrations, on peut réellement exécuter des mélodies larges sur cet instrument. Ses moyens sonores et la moindre facilité que présentent les touches de son clavier donnent plus de solidité au talent de l'exécutant, et le forcent en quelque manière à acquérir un beau style.

Les artistes qui se sont le plus distingués en France pour la facture des pianos sont les frères Erard, Pleyel, Pape, Dietz, Roller et Blanchet, Souffleto, Cluesmann, Henri Herz. On n'attend pas sans doute de nous que nous signalions ici les qualités qui distinguent les instruments sortis des ateliers de ces divers facteurs, ou celles qui leur manquent; nous nous bornerons à trois ou quatre noms que le public a mis depuis longtemps hors de ligne.

Les pianos de Pleyel se font remarquer par le moelleux et la rondeur des sons, par la précision du mécanisme et l'égalité des marteaux. C'est en cela qu'excelle ce facteur, habile pianiste lui-même, et qui fait tourner au profit de son industrie les connaissances qu'il a acquises par ses études d'artiste. Les pianos d'Érard sont justement célèbres par leur vibration et leur intensité. Les pianos de Pape ont une sonorité profonde et agréable; le clavier en est parfaitement réglé, et les marteaux bien égalisés. Les pianos droits de Roller ont de la vibration et de la force, surtout relativement à leur grandeur.

Piano doux. C'est l'opposé du *forte*, fort. Ce mot a été adopté dans notre langue, ainsi que son diminutif *pianissimo*, très-doux.

Piano éolique. Instrument inventé par Kier Selstein et Schwartz, de Nuremberg. D'après la description qu'on en donne, il paraîtrait que le mécanisme de cet instrument est à peu près le même que celui du physharmonica, puisque le son est produit par la vibration de lames d'acier de différentes grandeurs placées à l'orifice de trous ou tuyaux, d'où sort le vent des soufflets mis en mouvement par deux pédales. La différence, qui paraîtrait être à l'avantage du nouveau piano éolique, consiste en ce que les sons ont plus de force, et en ce qu'il a six octaves.

Piano mélographe. Au mois d'août 1837, M. Carreyre a fait, devant l'Académie des beaux-arts de l'institut de Paris, l'essai d'un piano mélographe qui consistait en un mouvement d'horloge, lequel faisait dérouler d'un cylindre sur un autre une lame mince de plomb, où s'imprimaient, par l'action des touches du piano, certains signes particuliers qui pouvaient se traduire en notation ordinaire au moyen d'une table explicative. Après l'expérience, la bande fut enlevée pour en opérer la traduction, et une commission fut nommée pour en faire le rapport; mais ce rapport n'ayant pas été fait, il est vraisemblable que la traduction ne s'en est point trouvée exacte.

Pièce. Ouvrage de musique instrumentale d'une certaine étendue, composé de plusieurs morceaux formant un ensemble et un tout pour être exécuté de suite. Une symphonie est une *pièce*, une sonate est une *pièce*. Ce mot ne s'applique guère qu'à des compositions destinées à l'orchestre ou à l'orgue, au piano, à la harpe.

Pincer. C'est employer les doigts, au lieu de l'archet, pour faire sonner les instruments qui n'ont ni touche ni archet, et dont on ne joue qu'en les pinçant; tels sont la harpe et la guitare.

Piqué, piquée. Les notes piquées sont des suites de notes montant ou descendant, ou rebattues sur le même degré, sur chacune desquelles on met un point allongé pour indiquer qu'elles doivent être marquées égales par des coups de langue ou d'archet secs et détachés.

Piu, Plus. *Piu presto*, plus vite; *piu lento*, plus lent; *piu stretto*, plus serré.

Pizzicato. Ce mot, qui signifie *pincé*, avertit qu'il faut pincer les cordes du violon ou du violoncelle, de la viole ou de la contre-basse, au lieu de les faire résonner avec l'archet. Ces mots *col arco*, ou simplement *arco*, marquent le lieu où l'on doit se servir de l'archet.

Plagal (ton). C'est une règle fondamentale que toute pièce de plain-chant doit être renfermée dans l'étendue d'une octave, ou tout au plus d'une neuvième. Cela observé, il peut arriver deux cas, savoir, que la finale occupe le plus bas degré de cette octave, ou qu'elle en occupe le milieu. Dans le premier cas, le ton est *authentique*, et lorsque la finale occupe le milieu, le ton est appelé *plagal* ou collatéral.

Plagiat. C'est le nom qu'on donne à un larcin d'idées musicales. En musique comme en littérature, il faut distinguer les idées créées, les phrases filles de l'imagination, d'avec les lieux communs de l'école. On ne saurait s'approprier les premières sous aucun prétexte; les phrases toutes faites appartiennent à tout le monde.

Plein Jeu. C'est dans l'orgue la réunion des jeux de cymbale et de fourniture. Pour que le *plein jeu* produise un effet satisfaisant, il faut qu'il soit soutenu par de bons fonds, c'est-à-dire par le bourdon de seize pieds, la montre et les prestants.

Plique. Sorte de ligature dans notre ancienne musique. La plique était un signe de retardement ou de lenteur; elle se faisait en passant d'un son à un autre, depuis le demi-ton jusqu'à la quinte, soit en montant, soit en descendant.

Plain-chant. (Voyez *Chant ecclésiastique.*)

Planche. Se dit d'une plaque de cuivre ou d'étain, sur laquelle on grave la musique.

Pochette. Petit violon de poche, qui a le même manche que le violon, et dont les maîtres de danse se servent comme étant plus commode à porter. Il sonne l'octave du violon ordinaire.

Poco, Peu. Poco à poco, peu à peu.

Poeme. Ouvrage écrit en vers et destiné à être mis en musique. On ne donne le nom de poëme qu'à des ouvrages d'une certaine étendue, tels qu'un opéra, un oratorio, une cantate; tandis que le mot *paroles*, qui a la même signification, s'applique également à un opéra et à une chanson.

Point. Le point augmente la note qui le précède de la moitié de sa valeur ou de sa durée. Quand il y a plusieurs points de suite, le second ne vaut que la moitié du premier, le troisième la moitié du second.

Point d'orgue. Passage brillant que fait la partie principale dans un solo réel ou accompagné. Le point d'orgue se place sur un repos, ou vers la fin d'un morceau de musique. Les airs de bravoure de l'école italienne se terminaient autrefois par un point d'orgue, ou *cadence.* Cet usage s'est perdu peu à peu.

Pointu, Pointue. On se sert de ce mot figurément et dans la conversation familière, pour désigner une voix qui ne donne que des sons grêles, et n'a de développement que dans la partie aiguë.

Politique (Musique). C'est surtout à l'époque de notre pre-

mière révolution que la musique politique a joué un grand rôle C'était en juillet 1789. On venait de prendre la Bastille. Le peuple célébrait sa victoire par des chants joyeux, par des cris d'enthousiasme; mais depuis quelque temps, à l'Hôtel-de-Ville, les électeurs s'étaient rassemblés et exerçaient une magistrature provisoire. Les premiers ils commandèrent un ouvrage lyrique destiné à immortaliser cette victoire populaire; ils chargèrent un nommé Désaugiers-Janson de composer un *hyérodrame*, ou drame sacré, retraçant autant que possible les épisodes les plus remarquables de la prise de la Bastille. Cet ouvrage fut exécuté en grande pompe dans l'église Notre-Dame, et jouit pendant quelque temps d'une certaine popularité.

Une innovation est à remarquer à propos de l'œuvre dont nous parlons; une grosse cloche d'un timbre sonore comptait parmi les instruments de l'orchestre, et rendait au naturel les sons lugubres du tocsin.

Traçons maintenant l'histoire de deux airs fameux au début de la révolution française, le premier chanté par tous les amis du roi, le second par tous les amis de la nation; nous voulons parler de la complainte : *O Richard, ô mon roi, l'univers t'abandonne!* et du carillon national *Ça ira.*

Le mélodique Grétry florissait alors; son triomphe avait été *Richard Cœur-de-Lion*, dont les paroles toutes monarchiques contrastaient singulièrement avec l'esprit démocratique qui se faisait jour chez le peuple. Les nobles, ou pour parler le langage du temps, les aristocrates en consolidèrent le succès, et, à peine les états-généraux étaient assemblés, que dans tous les salons on chantait l'air du fidèle Blondel au pied de la tour qui renferme son royal maître. Quelques courtisans affectèrent de le faire entendre dans les modestes soirées que Louis XVI donnait à Versailles. Il devint bientôt une sorte de ralliement sous la bannière monarchique. Mais cette allusion ne se faisait d'abord que secrètement; une occasion se présenta de la rendre publique.

En 1790, les gardes-du-corps donnèrent un banquet aristocratique dans l'Orangerie de Versailles. Après le toast, on chanta l'air : *O Richard,* et on fit serment de délivrer Louis XVI. Dès ce moment il devint une *Marseillaise* royaliste.

Quand Louis XVI eut été enfermé au Temple, des joueurs d'orgue vinrent chanter sous les fenêtres du monarque l'air du

troubadour, tant et si bien que sous la terreur, les musiciens ambulants durent l'enlever de leur répertoire, sinon passer pour suspects et aller en prison.

Tel a été le sort de cet air, qui dut beaucoup de son succès à la politique. Occupons-nous maintenant de son rival, le *Ça ira.*

Depuis la prise de la Bastille, le peuple manifestait hautement sa haine contre les nobles. L'expression *Ça ira* était ordinairement employée toutes les fois qu'il lanternait, c'est-à-dire accrochait au reverbère un ennemi de la constitution. Pendant les préparatifs qui précédèrent la fédération du 14 juillet 1790, *Ça ira* fut mis en chanson avec un grand nombre de variantes quant aux paroles. Le *Ça ira* officiel est celui qu'on attribue à Dupuis, l'auteur de l'*Origine des Cultes.*

Bientôt cet air s'entendit dans toutes les rues. Si l'on assassinait un aristocrate, si l'on plantait un *mai* de la liberté, le *Ça ira* était chanté. Ouvrez le *Journal de Paris* du temps, aux annonces, voici ce que vous y trouverez : *Nouvelles variations pour le clavecin, sur l'air Ça ira ; Rondo sur l'air Ça ira.* Le *Ça ira* vécut jusque sous le Directoire.

Aux clubs, on faisait souvent de la musique ; elle se composait le plus souvent de symphonies ayant pour basses continues des roulements de tambours, des vociférations et des décharges de mousqueterie.

De la déchéance de Louis XVI à la terreur, il n'y eut qu'un pas. Cependant au point de vue de l'art musical, la terreur fut une époque à part. Les quatorze armées bordent et défendent nos frontières menacées par la coalition des rois étrangers ; la France fait un effort sur elle-même : et quel stimulant plus efficace que la musique peut inspirer les manifestations du courage ? Nous ne suivrons pas ces nouveaux soldats sur les champs de bataille : *la Marseillaise* leur suffisait, et dans toutes les occasions périlleuses, l'hymne fameux redoubla leur courage et les mena à la victoire.

Et maintenant qu'on nous suive à l'Opéra sous la terreur, voici les pièces qu'on entendra : *le Siége de Thionville*, musique de Jadin, l'*Offrande à la Liberté*, scène religieuse de Gossec, et *Fabius*, tragédie mise en musique, par Méreaux. A cette époque, la musique a plus que jamais envahi le théâtre.

Sous la terreur, le catholicisme avait été remplacé, d'abord par

le culte de la Raison, ensuite par celui de l'Être-Suprême, tous deux inaugurés par des fêtes solennelles.

La fête de la Raison fut célébrée dans l'église Notre-Dame; plusieurs compositeurs concoururent à la partie musicale. Un témoin oculaire nous a assuré que les airs qu'on chantait dans ces solennités étaient vraiment imposants, et que les motifs en étaient d'une admirable simplicité.

La *Fête de l'Être-Suprême*, qui suivit d'assez près celle de la Raison, fut plus remarquable sous le point de vue musical; on y entendit des strophes en manière de cantiques, dans lesquelles Gossec se surpassa.

Polka (la). C'est une danse originaire de Bohême, une danse de paysans. Elle a tous les signes du type original, des allures vives, brusques, tumultueuses, rudes, mais gaies et souvent voluptueuses. La cadence de ses mouvements suit la mesure *deux quatre.* Elle se ralentit et mêle à sa vivacité une délicieuse mollesse. La Polka, comme la valse, est à deux, se sépare du bruit et s'isole de la foule. Elle tourne sur elle-même, lance au loin ses jambes l'une après l'autre, de côté, et du pied sur lequel elle se repose elle saute deux fois par saccades précipitées et en frappant le sol avec le talon, le plus coquettement du monde. Elle procède de la *Cracovienne* et de la *Mazurka.*

Pologne (de la Musique en). Une grande nation présida longtemps aux destinées des peuples du Nord; elle possédait de riches provinces, cultivait avec éclat les lettres et les arts. Aujourd'hui elle a tout perdu, elle gémit sous ses ruines.

Dans cet état de choses, la musique a dû faire peu de progrès en Pologne. Avant la chute de Varsovie, il y avait un Conservatoire bien organisé, qui avait produit d'excellents élèves. Il était dirigé par Soliva, Italien, homme de talent, et Joseph Elsner, excellent compositeur, était au nombre des professeurs. Lui aussi a rendu de très-grands services à l'école de musique polonaise; aimé et adoré de ses élèves, il compte parmi les meilleurs, Ch. Turpinski, Chopin, Orlowski, Wycocki, etc. Outre ces noms déjà connus, on cite à Varsovie une foule de jeunes talents et de compositeurs distingués; mais n'ayant ni unité ni but, ils ne peuvent agir sur l'avenir de l'art en Pologne.

Juger l'opéra polonais par ce qui se fait maintenant, ce serait donner une bien fausse idée de la scène et surtout de l'opéra national. Quand on songe avec quelle sévérité le gouvernement

russe proscrit tout ce qui porte l'ombre de nationalité, on s'étonne même qu'il permette de jouer des opéras traduits en polonais; car c'est déjà avouer qu'il existe des Polonais et une langue polonaise. Avant la dernière révolution, Elsner, Turpinski, Stephani, Danze, alimentaient la scène nationale; aujourd'hui on ne joue que des traductions. Les opéras d'Elsner et de Turpinski sont à l'*index*.

Avant 1830, il y avait quatre théâtres qui jouaient à la fois, le Grand-Opéra, le Théâtre-Français, les Variétés-Polonaises et l'Opéra-Allemand. Aujourd'hui deux à peine peuvent exister.

Le théâtre de l'Opéra est un des plus grands de l'Europe. Il est à regretter que l'orchestre ne soit pas plus nombreux dans une salle immense comme celle de Varsovie. Cet orchestre en général est bon; il est composé des premiers professeurs; avec plus de proportions dans les pupitres, il produirait plus d'effet. Les efforts individuels sont souvent paralysés par le manque d'une bonne distribution.

Polonaise. Air de chant et de danse mesuré à trois temps et d'un mouvement modéré. *La Polonaise* nous vient de la Pologne, ainsi que l'indique son nom; elle se distingue par un rhythme boiteux, que l'on obtient en syncopant les premières notes de la mesure.

Pompe. C'est dans le cor et la trompette un fragment de tuyau en forme de fer à cheval, qui par ses deux extrémités vient s'emboîter avec justesse sur les deux bouts formés par une section faite vers le milieu du corps de l'instrument, et les recouvre entièrement. En enfonçant plus ou moins cette pompe, on allonge ou on raccourcit le grand tuyau, ce qui élève ou abaisse le ton.

Dans la flûte, la clarinette, le basson, la pompe est une emboîture en métal, placée entre les principales pièces pour les réunir, et qui sert aussi à donner plus d'extension à l'instrument, et à baisser par conséquent son intonation.

Ponctuation, Ponctuer. C'est, en terme de composition, marquer les repos plus ou moins parfaits, et diviser tellement les phrases, qu'on sente par la modulation et par les cadences leurs commencements, leurs chutes et leurs liaisons plus ou moins grandes, comme on sent tout cela dans le discours à l'aide de la ponctuation.

Pont-neuf. On appelle ainsi de petits airs et même de simples refrains gothiques, sans mesure, sans rhythme, d'une modulation triviale et vulgaire. Les ponts-neufs ont été quelquefois admis à l'Opéra-Comique, et l'on a applaudi avec transport *Toto Carabo*, *au Clair de la lune*, *Malboroug*, que quelques compositeurs ont daigné mêler à leurs périodes harmonieuses. Le peuple parisien cria au miracle. Mais les connaisseurs, qui ne tolèrent ces sortes d'emprunts que quand un travail harmonique, élégant et pur, un dessin hardi vient leur servir d'excuse, trouvèrent que la licence n'était pas justifiée.

Ponticello. Ces mots *sul ponticello*, ou simplement *ponticello*, écrits sous un trait de violon ou de tout autre instrument, signifient qu'on doit exécuter le trait en attaquant les cordes près du chevalet, ce qui donne un son grêle et tant soit peu nasard.

Port de voix. C'est ce que les Italiens appellent *portamento*. Il y a deux manières de porter la voix ou les sons ; la première, lorsqu'on lie plusieurs sons d'égale valeur, qui procèdent par degrés conjoints et disjoints ; la seconde se pratique entre deux sons qui forment un intervalle plus ou moins grand, et qui procèdent par degrés disjoints seulement. Elle consiste à faire glisser la voix promptement par une liaison fort légère, qui part de l'extrémité de la première des deux notes, pour passer à celle qui la suit, en l'anticipant.

Portée. La portée ou ligne de musique est composée de cinq lignes parallèles, sur lesquelles ou entre lesquelles les diverses positions des notes en marquent les degrés. Ce nom de portée a été donné à la ligne de musique, parce qu'elle renferme exactement la portée ou l'étendue d'une voix ordinaire.

Portugal (De la musique en). La musique des Portugais, dérivant de la même source que la musique espagnole, participe de ses qualités et de ses défauts. Ce peuple possède un grand nombre d'airs assez beaux et fort anciens : ses airs nationaux sont les *Tadunes* et les *Madinhas ;* ceux-ci se séparent complétement des airs des autres nations. La modulation en est tout à fait originale. Les mélodies portugaises sont simples, nobles et très-expressives.

De Costa, Fronchis et Schiopetta, sont les meilleurs compositeurs portugais de l'époque actuelle. Il y a à Lisbonne un Opéra-Italien originairement établi par Jomelli, où ont été

représentés les meilleurs ouvrages de notre répertoire lyrique.

Positif. Petit orgue que l'on place devant le grand orgue, quand il est assez considérable pour être divisé en deux.

Position. Lieu de la portée où est placée une note, pour fixer le degré d'élévation du son qu'elle représente.

Pot-pourri. Suite d'airs pris en totalité ou en partie çà et là dans les compositions de divers maîtres, et même parmi les refrains que l'on chante dans les rues, et cousus les uns aux autres par quelques phrases conjonctionnelles.

Prélude, Préluder. C'est en général chanter ou jouer quelque trait de fantaisie irrégulier et assez court, mais passant par les cordes essentielles du ton, soit pour l'établir, soit pour disposer sa voix ; ou bien poser sa main sur un instrument, avant de commencer un morceau de musique. Mais sur l'orgue et le piano, l'art de préluder est plus considérable ; c'est composer et jouer impromptu des morceaux chargés de tout ce que la composition a de plus savant en dessin, en fugue, en imitation, en modulation et en harmonie.

Préparation au chant. On donne ce nom aux études du solfége et de la vocalisation, lesquelles servent à former l'élève à la lecture de la musique, à former sa voix, à la rendre égale sur tous les points, à lui donner du corps et de l'agilité, à affermir son intonation, avant de lui confier l'exécution des compositions vocales.

Préparer. C'est l'action que forme harmoniquement une consonnance avant une dissonance, dans une ou plusieurs parties aiguës ou médiocres sur une note de basse.

Prestant. Jeu d'orgue ; il est d'étain et ouvert. Son plus grand tuyau a quatre pieds de longueur. Il sonne l'*ut* à l'octave au-dessus du bourdon de huit. Le prestant entre dans presque toutes les associations de jeux de l'orgue.

Presto. Ce mot, écrit à la tête d'un morceau de musique, indique le plus prompt et le plus animé des cinq principaux mouvements de la musique. *Presto* signifie vite ; son superlatif *prestissimo*, très-vite, marque un mouvement encore plus pressé et le plus rapide de tous.

Principal, Principale. On donne cette épithète à la partie récitante d'un concerto et à celle d'une concertante, pour les distinguer des parties des instruments de même nature qui ne

doivent figurer que dans les accompagnements. *Violon principal*, *clarinette principale*, *cor principal*.

Prise du sujet. C'est l'instant où une partie s'empare du sujet de la fugue pour faire son entrée.

Progrès de la fugue. C'est ainsi que l'on appelle la suite de la fugue, à partir du point où toutes les parties ont fait chacune leur entrée, et où tous les fils du discours musical sont liés ensemble.

Prolation. C'était dans notre ancienne musique une manière de déterminer la valeur des notes demi-brèves sur celle de la brève, ou des minimes sur celle de la demi-brève. Cette prolation se marquait après la clef, et quelquefois après le signe du mode, par un cercle ou un demi-cercle, ponctué ou non ponctué.

Prologue. Sorte de petit opéra qui précède le grand, l'annonce et lui sert d'introduction.

Prolongation. La prolongation en général consiste à continuer une ou plusieurs notes d'un accord sur un ou plusieurs accords suivants.

Proposition. Terme que l'on emploie pour désigner la première phrase d'une fugue, contenant le sujet et tous les contre-sujets, quel qu'en soit le nombre.

Propriété. Disposition de la mélodie dans le chant grégorien ou plain-chant, selon qu'elle procède naturellement, par bémol ou par bécarre.

Prose. L'usage des proses était très-fréquent dans les premiers temps de l'Église. L'office romain n'en a conservé que trois : *Victimæ paschali laudes*, pour le jour et l'octave de Pâques, *Veni sancte Spiritus*, pour la Pentecôte, *Lauda, Sion, Salvatorem*, pour la fête du Saint-Sacrement. On les chante souvent en musique.

Proslambanomenos. Nom du *la* ajouté par les Grecs au dessous du *si*, par lequel commençait leur système. Guido ayant placé un *sol* au dessous de ce *la*, ce *sol* fut appelé *hypo-proslambanomenos*, c'est-à-dire au-dessous de la proslambanomène.

Prosodie. La voix de l'homme est naturellement une succession de notes ou degrés musicaux, lors même qu'il parle ou émet sa pensée. C'est la plus grande preuve de la présence d'une âme qui donne ses passions à la matière. Il est impossible, si la première langue parlée par l'homme fut l'hébraïque, qu'Adam, dans

cet idiome, ait manifesté son admiration pour les merveilles de la création, et son amour pour Ève, la plus belle des femmes, sans accentuer vivement sa parole, sans l'animer de longues et de brèves, tantôt plus lentes, tantôt plus rapides, enfin sans la chanter en quelque sorte. La musique fut depuis une extension de cette prosodie naturelle. Elle se sert même quelquefois du verbe prosodier pour exprimer les diverses mesures et rhythmes de son chant. Toutefois la musique par son art perfectionna et fixa, depuis, la prosodie innée dans chaque idiome. Les vers et la musique sont le dépôt conservateur de la prosodie générale chez tous les peuples.

Psalmodier. C'est chanter ou réciter les psaumes et l'office d'une manière particulière, qui tient le milieu entre le chant et la parole. C'est du chant, parce que la voix est soutenue; c'est de la parole, parce qu'on garde presque toujours le même ton, et que l'on observe exactement le débit oratoire.

Psaltérion. Instrument à cordes fixes, qui a la forme d'un triangle tronqué par en haut, et dont chaque note a deux cordes de laiton ou d'acier. Il se joue des deux mains, en mettant aux doigts des anneaux plats, d'où sort un fort tuyau de plume pointu.

Psaumes. Hymnes ou cantiques écrits sur la sainte montagne, en hébreu, et dont le roi David passe généralement pour être l'auteur. David dansant devant l'arche, ou retiré dans son palais, ou même assis à la table des festins, chantait ces poésies nationales et sacrées au son du *kinnor* (la grande harpe), et dans le temple les éclatants buccins, les doux psaltérions, les vibrantes cymbales, les chœurs mélodieux de 4,000 lévites les accompagnaient de leur puissante harmonie.

Durant la captivité de Babylone, des Juifs moururent de tristesse de ne pas entendre les belles louanges du Dieu de leurs pères. Leurs regards se levaient incessamment vers les saintes montagnes. Le *Super flumina Babylonis* faisait ruisseler sur leurs joues un torrent de larmes. Aujourd'hui encore, indifférents que nous sommes, nous ne lisons pas ces plaintes harmonieuses sans avoir l'âme navrée de tristesse. C'est la plus touchante élégie qu'aient enfantée la douleur, la captivité et l'exil.

Pupitre. Meuble dont on se sert pour poser les livres de musique, les partitions, les parties séparées, dans une situation commode pour êtres lus.

Q

Quadrille. Danse d'un caractère très-gai, d'un mouvement vif, dont la mélodie est de 2/4, et qui a deux reprises de huit mesures chacune. On appelle aussi quadrille un groupe de quatre danseurs et de quatre danseuses qui figure dans les ballets, dans les grands bals, et qui se distingue des autres groupes par un costume particulier.

Quadricinium. Composition à quatre parties.

Quadruple Croche. Note de musique valant le huitième d'une croche. Les quadruples croches sont crochées à quatre crochets, ou à quatre barres qui en tiennent lieu, quand elles sont plusieurs de suite.

Qualité du son. La qualité du son ne saurait être déterminée, car les diverses matières qu'on peut employer pour la confection des instruments, la manière de les jouer, ou d'autres inventions peuvent rendre le son tout à fait différent de celui qu'ont tous les instruments en usage de nos jours.

Quantité des sons musicaux. Si l'on entend par là l'extension des sons musicaux, cette extension n'étant pas bornée, il n'est pas possible de la déterminer, car on peut inventer des instruments qui rendent des sons plus aigus ou plus graves (toujours appréciables cependant) que ceux que l'on connaît aujourd'hui.

Quart de soupir. Chaque note, suivant sa valeur, a un silence correspondant. Les silences des diverses valeurs ont des noms qui leur sont particuliers. Ainsi, par exemple, on appelle pause celui de la ronde, demi-pause celui de la blanche, soupir celui de la noire, demi-soupir celui de la croche, quart de soupir celui de la double croche, etc.

Quart de ton. Quatrième partie de l'intervalle d'un ton, qui n'est employée ni dans la mélodie ni dans l'harmonie, attendu que notre oreille n'est point habituée à mesurer ces petits intervalles. On dit, en parlant d'une intonation défectueuse, que le musicien monte ou baisse d'un quart de ton.

Quarte de nasard. Jeu d'orgue qui sonne la quarte au-dessus du nasard, et l'octave au-dessus du prestant. Ce jeu fait partie de ceux qu'on appelle *jeux de mutation*.

Quarte. Intervalle de quatre degrés. La quarte peut être de trois espèces : la *naturelle*, la *diminuée*, l'*augmentée*.

Tant que la quarte ne forme pas un retardement de la tierce de l'accord suivant, elle est toujours consonnance et doit être considérée comme telle après la quinte naturelle dans son usage harmonique ; elle est cependant sujette, ainsi que la dissonance, à une progression limitée. Ceci donna lieu, dans le siècle dernier, à beaucoup de controverses sur la question de savoir si la quarte est ou n'est pas une consonnance ; beaucoup de théoriciens la considèrent comme dissonance, quand elle forme un retardement dans l'accord suivant, qu'elle soit composée de la sixte ou d'autres intervalles. Dans ce dernier cas, ils l'appellent onzième.

Quarte et Sixte. L'accord ordinaire de quarte et sixte, qu'on fait spécialement sur la dominante, est composé de la quarte juste et de la sixte majeure ou mineure, comme *sol*, *do*, *mi*, ou *mi*, *la*, *do*. Il provient du second renversement de la triade harmonique, en plaçant sa quinte dans la basse.

Quelques théoriciens parlent d'un accord de quarte et sixte consonnant ou dissonant, selon que la tierce et la quinte d'une triade sont retardées ou non ; dans le premier cas, il sera dissonant, dans le second cas, il est consonnant.

L'accord de quarte et sixte, avec la quarte augmentée et la sixte majeure, comme *fa*, *si*, *ré*, doit être traité comme l'accord de seconde, c'est-à-dire comme le troisième renversement de la dominante.

Quarter. C'était chez les anciens musiciens une manière de procéder dans le déchânt ou contre-point, plutôt par quartes que par quintes.

Quasi, Presque. Ce mot sert à indiquer le mouvement ; par exemple, *andante quasi allegretto*.

Quasi-Syncope. Ancien nom de la figure dans laquelle on répétait la même note divisée par la barre de mesure, sans être unie par la liaison.

Quaternaire. Ce qu'on appelle le quaternaire sacré de Pithagore, comprend les nombres 1, 2, 3, 4, qui indiquent les proportions relatives de l'octave, de la quinte et de la quarte. Ces nombres correspondent aux notes *do*, *do*, *sol*, *do*, et on trouve en eux de 1 à 2, la proportion de l'octave, de 2 à 3 celle de la quinte, et de 3 à 4 celle de la quarte.

Quatorzième. Septième augmentée d'une octave.

Quatre mains. On appelle sonate *à quatre mains* une pièce composée pour être exécutée par deux personnes sur un même piano ; elles se placent l'une à côté de l'autre , et se divisent le clavier par moitié. L'octave ajoutée à cet instrument ouvre un champ plus vaste à la sonate à quatre mains, et donne à chaque exécutant une étendue de trois octaves. Malgré ces avantages, cette espèce de composition produit peu d'effet, et doit plutôt être considérée comme pièce d'étude que comme morceau de concert. Il existe de très-belles sonates à quatre mains de Mozart ; on a arrangé des symphonies de Haydn, et des ouvertures d'opéra à quatre mains pour le piano.

Quatricinia. Noms de petits morceaux de musique pour quatre cors ou trompettes.

Quatuor. Morceau de musique vocale ou instrumentale com posé pour quatre parties. Dans son acception la plus étendue, ce mot s'applique à toute espèce de musique écrite pour quatre voix ou pour quatre instruments, quelle que soit d'ailleurs l'importance relative de chacune des parties. Mais dans un sens plus restreint et plus particulièrement usité, il ne s'applique qu'aux compositions dont toutes les parties sont concertantes ou obligées. C'est dans ce sens que J.-J. Rousseau, dont au reste les connaissances musicales étaient incomplètes et fort erronées, dit qu'il n'existe point de vrais quatuors, ou qu'ils ne valent rien. Cette assertion, trop absolue pour être juste, prouve tout au plus que le célèbre philosophe a voulu jouer sur le mot, ou que la portée de ses vues en musique ne s'étendait pas au delà du cercle rétréci qui servait alors de limite à l'art musical.

Le quatuor concertant, lorsqu'il est écrit pour des voix, peut être accompagné par l'orchestre. Quant au quatuor instrumental, il est ordinairement exécuté par les seuls instruments pour lesquels il a été écrit. Cependant il peut être également accompagné par l'orchestre, et s'il est conçu dans des proportions instrumentales brillantes, le morceau prend le nom de *symphonie concertante.*

Il n'y a pas longtemps que les quatuors et autres morceaux d'ensemble sont usités en France. Les opéras de Gluck ne présentent même, à l'exception des chœurs, que du récitatif, des airs, quelques duos, et presque jamais des trios et des morceaux d'ensemble. C'est encore à l'Italie que nous devons l'introduction de cette partie si intéressante de l'art.

Le premier trio qui parut fut entendu dans un opéra bouffon, composé par Logroscino et exécuté en 1750. Le succès n'eut rien de bien remarquable, mais la route était indiquée ; une nouvelle carrière s'ouvrait au génie, et depuis Piccinni jusqu'à Paisiello et Mozart, les progrès furent immenses. On se souvient encore de l'enthousiasme qu'excita le fameux septuor du *Roi Théodore* de Pa siello, et les quatuors, sextuors et finales des différents opéras de Mozart, Spontini et Weber montrent à quel point il est possible de répandre du charme et de l'intérêt sur les scènes lyriques à plusieurs personnages.

L'illustre Haydn, qu'on a si justement surnommé le père de la symphonie, peut à aussi juste titre être regardé comme le créateur du quatuor instrumental. Après lui, Mozart et Beethoven, les deux plus grands génies dont l'art musical puisse se glorifier, ont dignement continué l'œuvre qu'il avait commencée, et porté ce genre de musique à un point de perfection qui ne laisse rien à désirer.

Querelles musicales. Les querelles musicales les plus célèbres sont celles qui eurent lieu dans le siècle dernier entre les *Lullistes* et les *Ramistes*, et plus tard entre les *Gluckistes* et les *Piccinnistes*. Nos lecteurs nous sauront gré sans doute d'entrer dans quelques détails sur ce dernier sujet.

Gluck, en venant en France avec son *Orphée* d'abord, ensuite avec *Iphigénie en Aulide*, tout en nous apportant de nouvelles jouissances, flattait aussi notre orgueil national ; il rendait son éclat à un titre presque effacé de notre gloire, et cependant *Iphigénie en Aulide* ne put être représentée qu'en 1774.

Le succès croissait de représentation en représentation, et les critiques croissaient aussi tous les jours. Ces critiques n'étaient pas seulement celles de l'envie, c'étaient celles de dix à douze hommes de lettres, dont les jugements avaient beaucoup d'autorité, et qui entraînèrent à leur suite une foule d'amateurs et de *dilettanti*. Ces hommes ne pouvaient plus concevoir une autre musique que celle dont ils avaient goûté le charme dans leur jeunesse, et affirmaient que Piccinni et Sacchini avaient atteint les dernières limites de l'art. Tous criaient : *Italiam*, *Italiam*, comme si Gluck était un barbare parce qu'il était Allemand, comme si une musique était sans chant, parce qu'elle était sans *trille*, sans *passage*, sans *ritournelle*.

C'était un avantage et non un inconvénient pour Gluck, d'être

né dans cette Allemagne, organisée et passionnée pour tous les genres de musique, et qui a donné à l'Europe de savantes leçons et d'éclatants modèles de l'harmonie la plus belle et la plus variée. C'en fut un autre pour lui de s'être transporté tout jeune sous les beaux cieux de Parme, de Rome et de Naples, où tout, les champs, les places, les temples, les théâtres, les rivages de la mer et les flots, retentit de chants délicieux. Un troisième avantage, qu'il ne dut qu'au hasard, et qui se présenta à lui comme la suite et le complément d'un vaste plan d'étude, ce furent ses liaisons intimes avec le père Martini, le plus savant musicien de l'Europe, travaillant depuis cinquante ans à une histoire de la musique, et dont les vœux appelaient un homme de génie pour faire renaître l'art, intéresser l'âme et les oreilles des gens de goût, *excédés et ennuyés de la musique de son temps.*

La naissance, la formation et l'entier développement des vues musicales de Gluck furent précisément les résultats de ces croisements de tous les pays. Il était naturel à ceux qui avaient concouru à créer ou à rapprocher du moins les éléments du génie de Gluck, placés à une grande distance, de prendre un intérêt plus particulier et plus vif à ses créations ; et lorsqu'ils eurent entendu sa musique avec des transports de plaisir, il leur était naturel d'en parler avec des transports d'enthousiasme ; et d'anciennes habitudes, les préventions qu'elles donnent, les préjugés qu'elles établissent, pouvaient seuls faire penser que des compositeurs nés en Italie avaient le privilége exclusif de nous donner une musique qui convînt à notre langue, à nos oreilles et à notre scène lyrique.

Les premiers s'appuyaient sur l'autorité des faits si puissants sur nos jugements, et sur celle des impressions si puissantes sur notre âme. Les seconds n'avaient pour appui que des doctrines et des ouvrages que les Piccinni et les Sacchini pouvaient faire un jour, mais qu'ils n'avaient pas faits encore. Ces derniers, tous écrivains renommés, étaient en grand nombre. Parmi les premiers, l'abbé Arnault et Suard parurent longtemps seuls dans la lice. Mais le plus habile défenseur de la musique de Gluck fut sans contredit l'auteur anonyme d'une série d'articles qui parurent dans la *Gazette de Paris*, sous ce titre : *Petites Lettres, par un habitant de Vaugirard.* Rien de plus solide et de plus piquant que cette correspondance, qu'on attribue généralement Diderot. Depuis les dix-huit petites lettres de Pascal, qui firent

une si glorieuse révolution dans la langue, dans la plaisanterie et dans l'éloquence françaises, jamais petites lettres n'ont été, depuis la première, attendues avec plus d'impatience ; on courait de toutes parts au café de Foy et du Caveau, et l'on en faisait des lectures publiques ; on s'étouffait pour mieux entendre ; on battait des mains avec des transports et avec des bravos.

Pendant que tout ceci se passait, des scènes d'un caractère plus grave et plus sérieux avaient lieu dans la salle de l'Académie royale de musique ; on applaudissait avec fureur, on sifflait avec acharnement, et les jeunes gens, les vieillards même en venaient quelquefois aux mains.

Quinzième. Double octave. On donne aussi ce nom à un registre de l'orgue.

Quolibet. On entendait autrefois par ce mot des morceaux de musique d'un caractère comique et trivial. Ainsi, par exemple, on unissait deux voix, dont l'une chantait des paroles tout à fait différentes de celles que chantait l'autre. Un tel ensemble produisait des jeux de mots ridicules. Aujourd'hui on donne aussi ce nom à un centon musical.

Queue. On distingue dans les notes la tête et la queue : la tête est le corps même de la note ; la queue est le trait perpendiculaire qui tient à la tête, et qui monte ou descend indifféremment à travers la portée. Dans le plain-chant, la plupart des notes n'ont pas de queue ; mais dans la musique figurée moderne, il n'y a que la ronde qui n'en ait point.

Queue de violon, de violoncelle. C'est la partie de ces instruments à laquelle les cordes sont attachées par en bas, tandis qu'elles sont roulées par en haut autour des chevilles.

Quinquatria minora, ou Quinquartus minusculæ. Nom que l'on donnait, à Rome, à la fête des joueurs de flûte, pendant laquelle on se promenait dans les rues de la ville, vêtu d'un costume particulier à ce jour, pour aller ensuite se réunir au temple de Minerve.

Quinque. Nom qu'on donnait autrefois en France à un morceau de chant à cinq voix ; aujourd'hui on dit *quintetto* ou *quintette*.

Quinte. La seconde des consonnances dans l'ordre de leur génération. La quinte est une consonnance parfaite ; son rapport est de 2 à 3 ; elle est composée de quatre degrés diatoniques,

arrivant au cinquième son, d'où lui vient son nom de quinte. Son intervalle est de trois tons et demi.

On compte trois espèces de quintes, 1° la quinte juste ou simplement quinte ; 2° la quinte diminuée, que l'on appelait autrefois fausse quinte ; cet intervalle est composé de deux tons et deux demi-tons ; 3° la quinte augmentée ; cet intervalle est composé de trois tons et deux demi-tons.

Quintes (leur influence sur la voix). Une des études les plus essentielles pour assouplir la voix est celle des quintes. Lorsque l'élève peut l'exécuter d'une manière correcte avec toute l'énergie et la netteté convenables, il faut doubler la vitesse du mouvement, et faire dire trois quintes avec la même respiration.

Outre les résultats que cet exercice doit faire obtenir, quand il est bien dirigé, il en est un qui concourt d'une manière bien essentielle au mécanisme vocal, c'est la puissance de l'inspiration. Comme toutes les autres parties de l'organisation humaine, les poumons sont susceptibles d'habitudes, et par conséquent soumis à une sorte d'éducation. Les plongeurs qui se tiennent sous l'eau pendant plusieurs minutes sont, on le conçoit, des hommes dont l'appareil respiratoire est doué d'une grande vigueur ; mais, quelle que soit l'excellence de leurs organes, il ne faut pas croire que ces hommus arrivent tout naturellement à suspendre les mouvements de leurs poumons pendant un intervalle de temps qui paraîtrait fabuleux à ceux qui n'en ont pas été témoins ; ils ne parviennent au dernier degré de leur art qu'au moyen d'exercices gradués, par lesquels ils obtiennent peu à peu de leurs poumons toute la puissance inspiratrice dont ils sont susceptibles.

Il est juste de dire que les vigoureux poumons d'un individu arrivé à tout son développement organique n'ont besoin d'aucune étendue pour suffire à la longueur d'expiration que nécessite l'exécution des trois quintes dont nous venons de parler. Mais chez les sujets moins développés ou moins favorisés par la nature, l'appareil respiratoire peut paraître au premier abord défectueux, sans qu'il le soit en effet. Il faut les habituer peu à peu à donner à leurs poumons l'extension normale de toutes leurs facultés. Pour arriver à ce but, la tenue d'une note serait insuffisante ; il faut une succession de sons, telle que les quintes ascendantes ou descendantes.

Mais cet exercice exige de la part du maître une prudence qui

est en quelque sorte du domaine de la médecine ; car il y a dans la nature humaine des limites qu'on ne peut franchir sous peine de mort, et qu'il faut cependant atteindre pour obtenir d'indispensables résultats. Le moindre abus, provenant de l'inexpérience du maître et des efforts exagérés de l'élève, peut entraîner, même dans de bonnes organisations, des désordres dont le moindre effet est l'affaiblissement et la perte de la voix.

On voit, au résumé, combien l'étude des quintes est essentielle, puisque ses résultats sont d'assouplir la voix avec une merveilleuse promptitude, de donner au trait son véritable caractère de netteté et d'énergie, d'égaliser toutes les notes de la voix, et d'habituer les poumons à fournir de longues expirations.

Quintes prohibées. La grammaire musicale défend la succession immédiate de deux octaves et de deux quintes par mouvement direct. Cependant dans une composition à quatre parties, elle permet deux quintes successives par mouvement contraire ; mais elle ne permet deux octaves par mouvement contraire que dans les morceaux à cinq parties ou à plus de cinq ; il faut en outre que ces octaves se trouvent entre les voix intermédiaires, ou tout au plus entre une voix extérieure et une voix intermédiaire.

On défend les deux octaves par mouvement direct, parce qu'elles ne produisent aucun effet. On défend les quintes, parce qu'elles produisent un très-mauvais effet.

Quintette. Morceau de musique composé pour cinq instruments ou cinq voix, et dont chaque partie est concertante ou obligée. Les quintettes sont ordinairement *allegro* ou *moderato;* un *andante*, un menuet ou *scherzo*, et un finale.

Sans parler dans un sens absolu, on peut dire que le mérite de ce genre de composition consiste moins dans le charme et la variété de la mélodie que dans l'exposition, l'arrangement et le développement des idées, la conception d'un plan déroulé avec art, et enfin dans l'intérêt d'une instrumentation nuancée avec goût.

Boccherini a composé un grand nombre de quintettes très-remarquables par la naïveté, la grâce et l'originalité du style. Georges Onslow a su se créer, dans le même genre, un style et une manière. Reicha, a aussi composé plusieurs quintettes pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, qui jouissent d'une réputation justement méritée.

Il est fort difficile de composer un bon quatuor ou un bon quintette, et tel musicien qui compte au théâtre des succès brillants et mérités, serait fort embarrassé d'en produire un passable. Ce genre de musique exige des études toutes particulières ; il a des mélodies et des tours de phrases qui lui sont propres, des rhythmes d'accompagnement qui ne conviennent qu'à lui, et enfin des moyens d'expression qui partout ailleurs seraient dépourvus d'énergie.

R

Rabana. Espèce de timbale dont se servent les femmes indiennes pour accompagner leur chant.

Racler. Terme de mépris, par lequel on désigne la mauvaise manière de jouer d'un instrument, tel que le violon ou la basse, en faisant crier les cordes sous l'archet.

Racleur. Musicien qui joue avec dureté du violon ou de la basse.

Rallentando, En ralentissant. (Voyez *Ritardando*).

Ramage. On désigne par ce nom le chant modulé des oiseaux chanteurs, tels que le rossignol, la fauvette, le serin, etc.

Ramage se prend en mauvaise part, losqu'il s'agit d'un chanteur qui ne plaît pas. C'est en ce sens qu'on dit : l'ennuyeux ramage de cet homme me fatigue.

Ranz des vaches. C'est un air bucolique, sans art, grossier même, que les bouviers de la Suisse jouent avec délices sur la cornemuse, en menant paître leurs vaches sur les rochers, où ils sont nés ainsi qu'elles. Cet air est devenu fameux, européen même, par les effets sympathiques qu'il exerçait sur les montagnards helvétiens, au temps de l'âge d'or de l'Helvétie, il y a un peu plus d'un demi-siècle. Dans les régiments suisses à la solde de la France, sitôt que la cornemuse s'enflait pour jouer cet air, une douce joie brillait dans les yeux de ces fiers soldats; mais ils n'entendaient pas plutôt ces sons rustiques et si connus que répétèrent si souvent les échos de leurs montagnes, que la patrie, leurs chalets, leurs rochers, leur enfance, leurs sœurs, leurs vieux pères, leurs fiancées, se reflétaient dans leur âme avec tant de vivacité, qu'une mélancolie profonde

succédait à cette première joie. La plupart d'entr'eux n'y pouvaient résister. Les uns désertaient, d'autres tombaient dans une langueur incurable, et beaucoup mouraient. Dès lors le code militaire défendit de jouer cet air sous peine de mort.

Rapport des intervalles. C'est le calcul exact du degré de distance entre deux sons différents, exprimé par des chiffres.

Rapsodes, Rapsodies, Rapsodistes. Quand les poëmes d'Homère furent répandus dans la Grèce, les rapsodes, renonçant à composer eux-mêmes, se bornèrent à chanter les divers épisodes de l'Iliade et de l'Odyssée. Ils cousaient ces chants l'un à la suite de l'autre, suivant les désirs de leurs auditeurs. Par exemple, ils faisaient suivre la colère d'Achille, devenue le premier chant de l'Iliade, par le combat de Pâris et de Ménélas, qui en forme le troisième. Chacun de ces chants pris à part, s'appelait une rapsodie.

Les rapsodes étaient fort recherchés par les Grecs, si passionnés pour les arts et pour les jouissances qu'ils procurent. On les invitait aux fêtes et aux sacrifices publics, où ils chantaient les poëmes d'Orphée, de Musée, d'Hésiode, et surtout d'Homère. Les rois et les princes en avaient à leurs gages pour chanter durant les repas. Ils étaient fort soigneux de leur parure, et ne se montraient jamais qu'avec de riches habits, quelquefois même, à l'imitation des poëtes, avec une couronne d'or sur leur tête.

Rasgado. Prélude que les Espagnols exécutent en attaquant successivement toutes les cordes de la guitare avec le pouce, et en suivant la mesure et le rhythme des *boléros* et des *seguidillas*. Le rasgado est la ritournelle ordinaire de ces sortes d'airs.

Rebec. Instrument d'une forme à peu près semblable à celle du violon, dont on faisait usage en France dans le moyen âge, et qui ne fut abandonné par les ménétriers qu'à la fin du dix-septième siècle. Le rebec était monté de trois cordes; il y avait des dessus, des tailles et des basses de rebec.

Récitatif. Un opéra entièrement composé d'airs chantés sans interruption, nous ennuierait et nous fatiguerait à la seconde scène, malgré le charme, la beauté, l'expression qui pourraient se trouver réunis dans ces airs; pour remédier à ce grave inconvénient, il faut avoir recours au dialogue parlé, ou imaginer un langage de convention qui tienne le milieu entre

la parole ordinaire et la parole musicale, un moyen d'union enfin qui fasse disparaître ce qui nous choque dans la transition immédiate de la parole au chant. Le récitatif semble remplir toutes ces conditions. C'est une sorte de déclamation notée, soutenue par une basse ou qu'accompagne l'orchestre, et contre laquelle il n'y aurait rien à dire sans la monotonie de son accentuation, sans la pauvreté de ses formes musicales, dont les combinaisons sont extrêmement restreintes. Tel qu'il est encore aujourd'hui, le récitatif offre cependant quelquefois des passages remarquables, surtout lorsqu'il est entremêlé de traits de symphonie qui lui donnent de l'expression et lui impriment ce caractère énergique qui nous le rend supportable.

Il y a deux espèces de récitatifs, celui qui n'est accompagné que par la basse ou le piano, quelquefois par tous les deux ensemble, et qu'on appelle récitatif *libre* ou *simple*, et celui qui est accompagné par l'orchestre, et dont les intervalles de repos sont remplis par des traits de symphonie. Il prend alors le nom de *récitatif obligé*. Les Italiens font grand usage du premier dans leurs opéras bouffes; le second est plus particulièrement usité dans les tragédies lyriques, les drames, et les opéras d'un caractère mixte, tels que nos opéras comiques français. Tout le mérite du récitatif réside dans l'expression et l'énergie de l'accentuation.

Récit. Cette expression a vieilli, et n'est plus guère en usage aujourd'hui; elle est remplacée par le mot italien *solo* (seul) qui paraît plus convenable, puisque réciter dans l'ancien langage signifiait chanter ou jouer seul, par opposition au chœur ou à la symphonie, qui, comme on sait, sont exécutés par un nombre plus ou moins considérable de concertants.

Réciter. Chanter un récit.

Récitant. Celui qui chante un récit.

Redoublement. C'est dans l'harmonie l'emploi simultané du même son fait par deux parties différentes.

Reductio modi. Autrefois, lorsqu'on composait un morceau de musique dans un ton transposé, et qu'on voulait examiner s'il était traité conformément à son ton originaire, on le transposait de nouveau dans son ton primitif. Ce procédé s'appelait *reductio modi*.

Réduire. C'est arranger une composition à un ou plusieurs

instruments pour un ou plusieurs instruments d'une nature différente, comme réduire un concerto pour violon en un concerto pour piano.

Ré. C'est le second degré de notre échelle musicale. Il porte accord parfait mineur, et s'emploie en harmonie comme second degré de la gamme majeure naturelle d'*ut*, ou comme quatrième degré du relatif mineur de cette même gamme. Dans ce dernier cas, on le fait quelquefois majeur, pour éviter la mauvaise relation que ferait la tierce mineure avec la sensible du ton.

Ré est aussi le nom qu'on donne quelquefois à la troisième corde du violon et à la seconde de l'alto, du violoncelle et de la contre-basse, parce que dans l'accord ordinaire, ces cordes sonnent l'unisson ou l'octave de cette même note.

Réel. Quelques maîtres de chant donnent le nom de *sons réels* à ceux qui sont produits par le registre de la voix de poitrine, et sont directement lancés par toute la force du souffle; ils appellent par opposition *sons de fausset* ceux de la voix de tête, attendu qu'étant formés par la partie supérieure de la trachée et ne pouvant recevoir le même volume d'air, ils sont maigres et sans force.

Refrain. Terminaison d'un couplet ou d'un air de vaudeville, qu'on répète ordinairement deux fois, et qu'on chante quelquefois en chœur.

Régale. Jeu d'anche, le plus ancien de tous les jeux d'orgue. Il n'est plus employé dans les orgues modernes.

Régiment (Musique de). La musique a été regardée dans tous les temps comme un puissant moyen d'action sur les sentiments belliqueux. Quoi de plus propre en effet à seconder l'élan, à échauffer l'enthousiasme du guerrier ? Non-seulement elle l'électrise, l'enflamme et lui fait affronter les périls, mais elle le délasse des fatigues de la guerre, ou l'aide à supporter patiemment et avec courage les longues marches, les travaux les plus pénibles.

On sait combien est grande, sous ce rapport, l'influence du rhythme. Le maréchal de Saxe voulait que l'on fît travailler les soldats au son du tambour et des instruments en cadence. C'est ainsi que les Lacédémoniens, sous Lisander, avec un détachement de trois mille hommes détruisirent le Pyrée au son de la flûte, en six heures de temps.

Depuis longtemps, en Europe, la musique de régiment a pris

une grande extension. C'est en Italie et en Allemagne qu'elle reçut d'abord un accroissement remarquable. Pierre le Grand, s'occupant de l'organisation de ses armées de terre et de mer, fit venir en Russie des trompettes et des timbales, des hautbois et des bassons. A chaque régiment il affecta un corps de musique dirigé par un chef qui, en dehors de ses fonctions, était tenu de choisir parmi les enfants de troupe un certain nombre de sujets, auxquels il devait enseigner un des instruments dont se composait alors la musique militaire. Au moyen de cette disposition, tous les régiments russes furent en peu d'années pourvus de musiciens recrutés dans l'armée elle-même.

Les musiques des régiments français se sont accrues successivement d'emprunts faits aux milices étrangères. Nous devons l'arigot et le fifre aux Suisses, le tambour et le basson aux Italiens, la trompette aux Maures de la péninsule, les cymbales et la grosse caisse aux Orientaux; la cornemuse nous vient des Anglais, la clarinette et le hautbois sont une importation de l'Allemagne. Toutefois il ne paraît pas qu'en empruntant aux Allemands quelques-uns de leurs instruments, les Français leur aient pris en même temps leur manière d'en jouer; car Jean-Jacques Rousseau nous apprend que dans la guerre de 1756, les paysans autrichiens et bavarois, ne pouvant croire que des troupes réglées eussent des instruments si faux et si détestables, prirent tous les vieux corps pour de nouvelles levées qu'ils commencèrent à mépriser.

De nos jours, où l'art musical est parvenu en France à un degré si éminent, les musiques militaires des régiments d'infanterie sont restées dans un état d'infériorité en présence de celles d'Allemagne, de Russie, d'Angleterre et de Naples. Cependant de notables améliorations ont été introduites dans l'organisation de la musique de ces régiments; car à la suite des nouvelles adjonctions d'instruments qui eurent lieu sous l'Empire et la Restauration, le nombre des musiciens, qui en 1807 était de huit seulement, fut porté successivement à douze et à vingt-sept. Ce chiffre, augmenté aujourd'hui de vingt élèves environ, semble suffisant pour maintenir le corps de musique sur un pied respectable. C'est sous le rapport de la combinaison et du jeu des différentes espèces d'instruments que l'organisation des musiques militaires laisse encore à désirer.

Nous ne terminerons pas cet article sans signaler une des causes qui contribuent particulièrement à laisser la plupart de nos musiques militaires dans un état de médiocrité. Nous voulons parler de l'instruction musicale des chefs de musique, qui n'est pas toujours très-avancée.

Registre d'orgue. Les registres sont des règles de bois que l'organiste tire ou pousse, et qui font agir certains mouvements pour ouvrir ou fermer les jeux de l'orgue, selon qu'il éprouve le besoin de les faire chanter ou de les réduire au silence. La poignée par laquelle l'organiste ouvre ou ferme un registre s'appelle *tirant*.

Règle. Prescription ou précepte auquel on doit conformer la composition et l'exécution.

Règle d'octave. Formule d'harmonie établie pour l'accompagnement des gammes majeure et mineure, tant en montant qu'en descendant, pour faciliter l'exécution de la basse non chiffrée à celui qui joue de la basse continue, et pour simplifier l'art ordinaire de chiffrer l'harmonie.

Régleur. Ouvrier qui trace les portées sur le papier pour écrire la musique.

Régulier. Tout ce qui est renfermé dans les règles et dans de justes limites. C'est pourquoi on appelle *cadence régulière* celle qui tombe sur les notes suivantes du ton.

Ré la. Désigne dans l'ancien solfége la nuance de ces syllabes sur le son *ré* ou *la*.

Relation. Rapport entre un son qui vient d'être entendu dans une partie vocale et instrumentale, et un autre son qu'on entend actuellement dans une autre. Lorsque ces deux sons concourent à laisser dans l'oreille la sensation d'une consonnance exacte, la relation est bonne. Quand il résulte de leur rapport une consonnance altérée, la relation est fausse; les fausses relations sont proscrites en composition.

Relation non harmonique. Les anciens appelaient de ce nom une mauvaise succession de sons.

Réplique signifie octave, quand il s'agit d'un son redoublé, et reprise du sujet, quand on parle d'une fugue.

Reprise d'un opéra. Représentation d'un opéra qu'on donne après qu'il a été plus ou moins longtemps sans être joué.

Répons. Espèce d'antienne redoublée qu'on chante à l'église,

après les leçons de matines, et qui finit en manière de rondeau, par une reprise appelée *réclame.*

Repos. C'est la terminaison de la phrase, sur laquelle terminaison le chant se repose plus ou moins parfaitement. Le repos ne peut s'établir que par une cadence pleine. Si la cadence est évitée, il ne peut y avoir de vrai repos, car il est impossible à l'oreille de se reposer sur une dissonance. On voit par là qu'il y a précisément autant d'espèces de repos que de sortes de cadences pleines. Ces différents repos produisent dans la musique l'effet de la ponctuation dans le discours.

Reprise. Au sens propre, c'est toute partie d'un morceau de musique qui doit être jouée ou chantée deux fois. Mais généralement on applique cette dénomination à la première ainsi qu'à la seconde division d'un morceau, quoique cette dernière ne s'exécute presque jamais qu'une fois. Dans un sens plus restreint, on entend quelquefois par reprise la seconde partie seulement. C'est dans ce sens qu'on dit : la reprise de cette ouverture est mieux faite que la première partie.

Requiem. Prière que l'Église fait pour les morts, et dont l'introït commence par ce mot. Il y a eu de sublimes musiques composées sur ce thème, par Jomelli, Mozart, Cherubini.

Ré sol. Désignait dans l'ancien solfége le changement de ces deux syllabes sur le son *ré* ou *sol.*

Résolution. La résolution consiste en ce que la dissonance frappée descend ou monte d'un degré conjoint sur la consonnance voisine.

Résonnance. Prolongement ou réflexion du son, soit par les vibrations continuées des cordes d'un instrument, soit par les parois d'un corps sonore, soit par la collision de l'air renfermé dans un instrument à vent.

Respiration. C'est l'action que font les poumons pour attirer ou repousser l'air. Cette action se divise en deux mouvements alternatifs, l'*aspiration* et l'*expiration.* Dans l'aspiration, les poumons se dilatent pour introduire l'air extérieur dans la poitrine, et dans l'expiration, ils s'affaissent pour le faire sortir.

On ne saurait trop recommander aux élèves de s'occuper de la respiration. Elle est tout pour le chant. Sans un grand volume d'air, qu'on doit savoir comprimer et ménager longtemps avec adresse, il n'est point de force ni de timbre dans la voix ; de plus,

sans cette faculté, il n'est guère possible de bien phraser un chant.

Retard. On retarde la note d'harmonie par une note de mélodie. L'art des retards est celui de la coquetterie en musique, où les retards sont d'aimables rigueurs, dont l'objet est d'augmenter les désirs, que l'on satisfait ensuite plus pleinement.

Le retard est l'empiétement du levé sur une partie du frappé; presque tous les retards sont produits par l'effet des prolongations.

Rhythme. Le rhythme n'est autre chose que la symétrie appliquée au mouvement, la différence de vitesse ou de lenteur modifiée d'une manière symétrique, et dont les formes se reproduisent à certains intervalles disposés dans un ordre assez régulier pour former une sorte de mesure cadencée. Tout mouvement qui se succède ainsi nous affecte déjà agréablement, même sans le secours d'aucune espèce de sonorité musicale. Quel charme n'aura pas ce même mouvement, si nous appliquons à chacun des temps qui le composent des sons choisis, et dont la succession soit telle qu'elle flatte l'oreille ! nous jouirons alors d'une véritable mélodie, au lieu de la psalmodie vague et monotone que nous laisserait l'absence du mouvement rhythmique.

On donne aussi le nom de rhythme en musique, à certaines formules ou dessins d'accompagnement qui se reproduisent symétriquement pendant un certain espace de temps.

Rhythmique. Une musique rhythmique est celle qui est ordonnée avec une parfaite symétrie dans les membres dont se composent ses périodes. Un accompagnement rhythmique est celui dans lequel le compositeur fait entendre constamment le groupe uniforme, l'arpége adopté, tandis que l'harmonie varie ses accords. Gluck, qu'on doit toujours citer pour le dessin des accompagnements, nous a donné les premiers modèles dans le genre rhythmique.

Rhythmopée. Partie scientifique de la mélodie qui apprend l'arrangement des parties mélodiques relativement à leur extension, afin qu'elles puissent avoir entre elles un rapport agréable.

Ricercata. Est une espèce de fugue dans laquelle on propose la première moitié du sujet, comme dans la fuge ordinaire, mais où la seconde moitié se travaille en inversion simple ou stricte.

Ricercato. En italien signifie recherché. On donne ce nom

à tout genre de composition où sont employées les recherches du dessin musical. Mais on l'applique plus particulièrement aux compositions madrigalesques, qui, outre les recherches du dessin, offrent encore celles du goût et de l'expression. L'école italienne possède une grande quantité d'ouvrages en ce genre.

Rigaudon. Sorte de danse dont l'air est à deux temps, d'un mouvement gai, et se divise ordinairement en deux reprises phrasées de quatre en quatre mesures, et commençant par la dernière note du second temps.

Rinforzando, en renforçant. C'est passer du piano au fort, et du fort au très-fort, non tout d'un coup, mais par une gradation continue, en enflant et augmentant les sons, soit sur une tenue, soit sur une suite de notes, jusqu'à ce qu'ayant atteint le point qui sert de terme au *renforcé*, l'on reprenne ensuite le jeu ordinaire.

Le rinforzando produit le même effet que le *crescendo*; mais son emploi est différent. On se sert plus particulièrement de celui-ci dans les grandes périodes, tandis que le rinforzando ne s'emploie que pour de petits groupes de notes, et même pour une note seule.

Ritardando, en retardant. Signifie que l'on doit aller en retardant peu à peu la mesure, comme on diminue peu à peu la force des sons dans le *diminuendo*.

Ritournelle. De l'italien *ritornello*, petit retour, parce que autrefois l'accompagnement se bornait à répéter la dernière phrase du chanteur. La ritournelle a acquis avec le temps un plus haut degré d'importance; c'est aujourd'hui une sorte de prélude instrumental, un trait de symphonie plus ou moins développé, qui annonce le début d'un chant vocal, ou remplit les repos et les silences que dans toute musique bien sentie le compositeur a su ménager à la voix; ou bien encore elle complète d'une manière brillante, expressive ou piquante le morceau, après que la voix a cessé de se faire entendre. Les ritournelles sont d'un effet admirable dans la musique dramatique; elles expriment souvent les affections de l'âme avec bien plus de force et d'énergie que la parole. Mais c'est surtout dans les airs déclamés et le récitatif qu'elles montrent jusqu'à quel degré de puissance elles peuvent atteindre, en traduisant merveilleusement la pantomime, le jeu de physionomie, et même jusqu'aux regards de l'acteur, à ces moments suprêmes d'une scène pathétique où

la parole devient impuissante à exprimer les émotions de l'âme.

Rôle. Le papier séparé qui contient la musique que doit exécuter un concertant, et qui s'appelle partie dans un concert, s'appelle rôle à l'Opéra. Ainsi, on doit distribuer une *partie* à chaque musicien, et un *rôle* à chaque acteur.

Rôle, signifie tout ce que doit chanter ou réciter un acteur dans une pièce de théâtre.

Romains (de la Musique chez les). Rome, quelque austères que fussent ses lois, reconnut, même dès son berceau, le pouvoir de la musique ; mais elle consacra ses naissantes institutions dans cet art à son dieu favori, à Mars. Le plus pacifique de ses rois, celui qu'on doit regarder comme son législateur religieux, Numa, ordonna que les prêtres de ce dieu chanteraient, en portant en procession l'*ancile*, ou le bouclier sacré tombé du ciel pour servir d'égide à la ville éternelle. Plus tard, on voit le Napolitain Andronicus, affranchi de Livius Salinator, composer, pour apaiser les dieux irrités contre les Romains, un hymne qui fut solennellement chanté par un chœur de jeunes vierges, dont la beauté, dit un historien, ajoutait au charme de la poésie et de la musique.

Les jeux scéniques furent institués à Rome à l'instar de ceux de la Grèce, et ils eurent pour cause la religion. La population romaine, dévorée par une peste sous le consulat de Sulpicius Peticus et de Licinius Stolon, eut recours à des prières, des sacrifices et des cérémonies extraordinaires pour fléchir l'inclémence des dieux. Elle n'avait point de chanteurs ; elle en fit venir de l'Étrurie pour établir des fêtes funèbres. L'histoire ne nous dit point si ces fêtes apaisèrent le courroux des dieux, et si on leur dut la cessation du terrible fléau ; mais ce qu'elle ne nous laisse pas ignorer, c'est que la jeunesse romaine goûta beaucoup ces jeux qui étaient *scéniques*, puisque ceux qui y figuraient se montraient en public sur un théâtre, et qu'ils représentaient des pièces qui furent considérées comme satiriques, à cause des vérités souvent amères que renfermaient les vers qu'on y débitait, et dont l'harmonie était soutenue par les sons des flûtes et des lyres.

Quelques années après, sous le consulat d'un des descendants de Paul Émile, on voit la musique, admise jusque-là dans Rome comme une simple étrangère à laquelle, en récompense de ses talents, on accorde l'hospitalité, acquérir enfin les nobles droits de

cité dans la ville éternelle. Ce fut en effet dès ce moment qu'on l'appela à l'honneur de célébrer la naissance, le mariage et même la mort des maîtres du monde ; elle vint mêler sa joie à la gaieté de leurs festins, donner plus d'éclat à leurs triomphes, et prêter le charme de la mélodie à leurs funérailles.

Enfin parurent les jours si beaux pour les arts, où commença le règne d'Auguste. Avant ce grand événement, il venait de s'en passer un non moins important, l'assassinat de Jules César, et ses funérailles si remarquables par la douleur du peuple et l'artificieux et éloquent discours d'Antoine. Ce fut dans cette circonstance qu'un nombre considérable de musiciens, attachés au dictateur par leur emploi et par l'admiration qu'inspiraient ses talents et son génie, jetèrent, après s'en être servis pendant les funérailles, leurs instruments dans le bûcher dont les flammes venaient de consumer les restes d'un grand homme, comme si après avoir célébré sa gloire et ses triomphes, ces organes de la mélodie ne devaient plus avoir aucun autre emploi.

Sous le règne d'Auguste, Rome ordonna que le poëme qu'Horace avait composé en l'honneur de Diane serait chanté par deux chœurs, l'un de jeunes filles, l'autre de jeunes garçons, tous fils de patriciens. Les beaux vers de l'héritier de la lyre de Pindare furent embellis par une musique dont on ignore les auteurs. Mais cette circonstance montre que cet art, étendant son empire sur le peuple romain, et suivant les progrès de la civilisation et du luxe, allait jouir encore de plus d'honneur sous les empereurs que pendant la république.

Sous le règne de Tibère, la musique dut nécessairement être atteinte de ce marasme qui paralyse tous les arts sous un tyran ; et cependant, sous Caligula, digne héritier de cet empereur, elle semble s'éveiller de sa longue léthargie. C'est que ce prince avait pour cet art un goût très-prononcé, et presque une passion. Caligula aimait la musique autant qu'il aimait le sang, et cette réunion dans un même homme d'un goût aimable et d'une fureur sanguinaire n'est pas, de tous les mystères de l'esprit humain, le moins difficile à expliquer.

Néron cultiva lui-même la musique en artiste consommé ; il consacrait une grande partie de son temps à l'exercice de son art favori. Tous les jours, s'enfermant avec Terpanum, le joueur de flûte et de cythare le plus renommé qu'il y eût alors, il prenait des leçons de chant qui se prolongeaient jusque dans la nuit.

Quoique sa voix fût grêle et voilée, il fit de tels progrès, que dans la troisième année de son règne il ne balança point à chanter en public. Il débuta sur le théâtre de Naples, et y acquit tant de réputation, que des musiciens accoururent de toutes les contrées pour l'entendre et admirer son talent. Il en retint cinq mille, qui dès ce moment restèrent attachés à son service. Il leur donna un costume uniforme, et leur apprit même, chose incroyable, si Suétone ne l'attestait, de quelle manière il entendait être applaudi. Le peuple romain le pria un jour de chanter dans une des rues de Rome où il passait, et Néron, qui lui aurait refusé la vie de Trasias, s'il la lui avait demandée, ne refusa point de lui faire entendre sa voix divine. Des applaudissements vifs et prolongés furent le prix de cette complaisance inouïe. Dès ce moment le maître du monde se mit lui-même au rang des comédiens, et accepta sa part des rétributions publiques destinées à payer leur talent. Non content des applaudissements donnés à sa voix comme chanteur, il brigua les suffrages du public comme compositeur; il voulut traiter le sujet de la prise de Troie, et l'on prétend même qu'il fit mettre le feu à Rome, afin de pouvoir imiter avec plus de vérité les voix et les cris déchirants des victimes de l'incendie. C'est à l'aspect du plus affreux tableau que puissent contempler les yeux de l'homme, et qui pour lui n'était qu'un brillant modèle, qu'il eut, dit-on, le plaisir en jouant sur sa flûte, de composer ce qu'on appelle *d'après nature.*

A la mort de Néron, le peuple romain, dont l'irritation était extrême, prétendit mettre au rang des complices de cet empereur la musique, et comme telle la bannit de Rome, ainsi que tous les musiciens. Ainsi proscrit, l'art musical se réfugia au sein de l'Église naissante, qui l'épura en lui donnant un asile et en simplifiant sa notation.

Romance. Depuis une dizaine d'années, des milliers, des myriades de pièces de ce genre ont été fabriquées et livrées à l'appétit glouton des amateurs. Une centaine au plus méritent d'être distinguées parmi la foule immense de ces productions éphémères. Le défaut le plus saillant des romances contemporaines, c'est la monotonie. A quelques rares exceptions près, lorsqu'on n'a pu se dérober à l'ennui d'entendre une romance, il faut se dispenser d'en écouter d'autres; on les connaît, on les sait presque toutes.

Une romance, que la mode porta sur son aile légère, a com-

mencé la réputation de Boïeldieu ; et qui n'a senti son cœur palpiter en écoutant, en chantant la jolie romance : *S'il est vrai que d'être deux ; Bouton de rose,* de Pradher ; *Je t'aime tant*, de Garat ; *Te bien aimer, ô ma chère Zélie,* de Plantade ; *Un jeune Troubadour*, de Dalvimare ; *Charmant ruisseau*, de Domnich ; *Partant pour la Syrie,* de la reine Hortense ; *La Suissesse au bord du lac* , de Goulé ; *Fleuve du Tage* , de Pollet, et de nos jours, les délicieuse romances de Labarre et de Mlle Loïsa Puget ?

Le nom de romance est bien ancien en France ; on l'avait abandonné pendant un siècle. On appelait *brunettes* les chansons rimées sur un sujet plein de tendresse et de sentiment. Dans les anciens recueils de Ballard, du temps de Louis XIII et de Louis XIV, toutes les romances portent le nom de brunettes.

Les romances, les brunettes destinées aux amateurs de haut parage, étaient désignées sous le titre *airs de cour ;* les chansons prenaient celui de *voix de ville*, dont on a fait plus tard *vaudeville.*

Ronde. Sorte de chanson ordinairement mêlée de galanterie, composée de divers couplets qu'on chante dans une réunion nombreuse, debout, formant le rond, en se tenant tous par la main. Chacun chante son couplet, et l'on fait chorus en reprenant le refrain sur lequel on danse en même temps. La ronde a été introduite dans nos opéras comiques, où elle fait beaucoup d'effet. On cite les rondes de *Cendrillon*, du *Chaperon rouge*, de la *Neige*, du *Postillon de Lonjumeau*, etc.

Ronde. Note blanche et ronde, sans queue, laquelle vaut une mesure entière à quatre temps, c'est-à-dire deux blanches ou quatre noires. La ronde est de toutes les notes d'un usage habituel celle qui a le plus de valeur. Autrefois elle était celle qu en avait le moins, et s'appelait *semi-brève.*

Rondeau. C'est un très-petit poëme, *né gaulois* , selon l'expression de Despréaux, mais avant Marot, qui ne fut pas le premier, comme l'assure l'auteur de l'*Art poétique*, qui

Aux refrains mesurés asservit les rondeaux.

La naïveté et le badinage de ces pièces si exiguës ne convenaient pas à un siècle de plaisirs emportés comme celui qui nous précéda, et conviennent encore moins au nôtre. Aussi, ce léger poëme est-il tombé en désuétude. Au dix-septième siècle, il se ranima sous la plume ingénue de La Fontaine, puis il mourut sans doute à jamais, satisfait de ses honneurs et

des pensions considérables qu'il avait values à ses auteurs.

On compte trois espèces de rondeaux : le plus en vogue et le premier fut celui qui est composé de treize vers sur deux rimes; après le cinquième, il doit y avoir un repos, ainsi qu'à la fin de chaque stance, et après le huitième, doivent revenir les deux ou trois premiers mots du premiers vers, mots obligés de se retrouver encore après le treizième; c'est ce qu'on appelle le refrain. Le second est le *rondeau redoublé;* il est composé de six quatrains également sur deux mêmes rimes. Dans les quatre quatrains qui suivent le premier, un vers complet de ce dernier doit s'y retrouver et s'enchaîner à l'idée générale. Quant au sixième quatrain, il suffit qu'après le quatrième vers, les premiers mots du premier vers de la première stance viennent se placer naturellement. La troisième espèce de rondeau est le *rondeau simple.* Il consistait en deux quatrains sur mêmes rimes, et séparés par un distique auquel le refrain était attaché ainsi qu'à la fin du dernier quatrain.

Rondo. Sorte d'air vocal né en Italie, qui de là passa en Allemagne et en France. Il est un des ornements de la scène lyrique, la volupté des dilettanti. Le rondo est composé ordinairement d'une première, d'une seconde et d'une troisième parties ou reprises, dont la première se répète après la seconde et la troisième.

Les grands coryphées du rondo scénique sont les Gluck, les Piccinni, les Sacchini, les Paisiello, les Cimarosa, les Mozart, les Rossini. Quant au rondo instrumental, dont les maîtres sont Haydn, Mozart, Onslow, Beethoven, il suit les règles du rondo vocal. Beethoven seulement, que débordait sa fécondité, multiplia souvent les reprises de ses rondos.

Roulade. C'est le nom vulgaire donné en musique à ces traits rapides imités de la musique instrumentale, et qu'on place ordinairement dans les points d'orgue pour faire briller le talent du chanteur, ou dans toute autre circonstance, pour donner plus de grâce à la mélodie ou plus de force à l'expression. Les Italiens sont prodigues de cet ornement de la musique vocale. Il est vrai que la langue italienne est remplie de syllabes sonores sur lesquelles on peut prolonger la voix; mais les chanteurs ultramontains mettent trop souvent à profit les occasions qui leur sont offertes, pour qu'une oreille délicate ne se fatigue pas de leurs éternelles vocalisations.

En français nous n'avons que les *o* et les *a* sur lesquels on

puisse convenablement placer un trait de chant, et comme ces voyelles ne se présentent pas assez fréquemment dans notre versification lyrique, on est souvent obligé de passer plusieurs notes sur des *i*, des *u*, et même des *e* muets, ce qui est fort disgracieux.

La roulade n'est pas toujours déplacée dans une situation triste et pathétique. Il y a telles scènes dans lesquelles elle donne à certains passages une expression d'énergie qu'on n'aurait certainement pas obtenue avec une mélodie plus simple. Et cela se conçoit; lorsqu'une âme est trop affectée, elle ne trouve plus de paroles et ne peut s'exprimer que par des interjections.

Roulement. Le roulement s'exécute sur le tambour et la timbale par le mouvement alternatif de deux baguettes, et en frappant deux coups avec chacune. Le roulement de timbale produit un effet surprenant dans le *crescendo* et le *forte* d'un orchestre nombreux; il a quelque chose de mystérieux et de sinistre, s'il est fait pianissimo, ou si les timbales sont voilées. On l'emploie avec succès de cette manière dans un morceau lent.

Plusieurs symphonies de Haydn commencent par un roulement de timbales.

Roue-archet. On appelle ainsi une roue pleine, frottée de colophane, qui dans la vielle tient lieu d'archet.

Rosalie. On donne ce nom à la répétition d'une même phrase de chant, sur les cordes qui sont un degré plus bas ou plus haut. On a banni de toutes les compositions de bon goût les répétitions fastidieuses et banales, trop faciles à deviner ou à prévoir.

Rose. Nom que l'on donne à l'ouverture circulaire pratiquée sur la table des clavecins, des théorbes, des luths, des guitares.

Routinier. On donne ce nom aux ménétriers de village et aux acteurs d'opéra qui, sans avoir appris la musique et guidés seulement par un instinct plus ou moins heureux, parviennent à jouer ou chanter de routine un certain nombre de contredanses et de valses, ou des airs de chant, et même des rôles d'opéra.

Runa. C'est le nom d'une mélodie qui dès les temps les plus reculés est en usage en Finlande.

Russie (de la Musique en). Parmi les peuples qui s'occupent de musique et qui possèdent des chants nationaux, on doit sans aucun doute placer la Russie. Là, l'artisan, le marinier, le soldat dans la marche, l'agriculteur, le postillon, le voiturier, enfin toute la population chante en se livrant à ses divers travaux,

Pendant que Pierre-le-Grand fut sur le trône, ses réformes s'étendirent jusque sur la musique. Il fit venir d'Allemagne toute sorte d'instruments, institua une compagnie de jeunes Russes destinés à apprendre la musique, encourageant principalement la musique militaire.

L'impératrice Anne porta sur le trône le goût de l'art musical. Dans les premières années de son règne, en 1737, Araja, compositeur napolitain, mit en scène le premier opéra italien qui ait été exécuté en Russie, intitulé : *Abijazare*, et l'année suivante, *Sémiramide*.

Sous Catherine II, la musique acquit une nouvelle splendeur. On représenta, en 1702, *l'Olympiade*, de Manfredini, et la salle était toujours remplie par plus de trois mille spectateurs. Des intermèdes italiens et des comédies russes et françaises alternaient avec l'opéra.

Sarti fut maître de chapelle de la cour depuis 1785 jusqu'en 1801. L'impératrice le combla d'honneurs et de biens, et le nomma directeur d'un nouveau Conservatoire de musique, avec une augmentation d'appointements assez considérable.

En 1843, l'empereur de Russie a institué un Opéra-Italien à Saint-Pétersbourg. La troupe, composée de Rubini, Tamburini, Pauline Garcia-Viardot et quelques autres artistes moins importants, a été accueillie par les Russes avec enthousiasme. L'empereur a pris ces grands artistes sous sa protection particulière.

Parmi les célèbres virtuoses qui ont à des époques récentes visité la Russie, on remarque Clementi, Field, Rode, qui entra en 1804 au service de l'empereur de Russie, Baillot, Kleugel, Hummel, Boïeldieu, Ad. Adam, Listz, Thalberg, Sivori, Artôt, Hauman, Mmes Cinti-Damoreau, Falcon, etc., etc.

S

S. Cette lettre, écrite alternativement avec *t*, signifie *solo*, tandis que l'autre signifie *tutti*.

On donne aussi le nom de *s* au tuyau d'anche du basson, parce que sa forme ressemble à celle de cette lettre.

S, traversé obliquement par une barre, est employé quelquefois comme signe de renvoi.

Sabot. C'est dans la harpe une espèce de crochet de laiton qui a la forme d'un bec de canne, et dont l'office est d'accrocher

la corde pour la raccourcir d'une longueur relative à l'augmentation d'un demi-ton. Il y a dans la harpe autant de sabots qu'il y a de cordes.

Salpicta. Mot grec qui signifie trompettiste.

Salpinx. Ancienne trompette grecque, qui avait la forme d'un cube conique, long d'environ deux pieds, avec un pavillon qui transmettait le son.

Saltarelle. Mot dérivé de l'italien *salto*, qui signifie *saut*, et qui s'emploie pour indiquer un mouvement à trois temps vite, ou une musique pointée, et surtout celle où la brève est en frappant. On trouve des saltarelles dans les forlanes de Venise, dans les siciliennes et dans quelques gigues anglaises; un modèle de saltarelle pour piano, est celle composée par C. V. Alkan.

Salve regina. Antienne ou hymne qu'on chante dans l'Église catholique, à la fin des vêpres du samedi de la Pentecôte jusqu'à l'Avent.

Sambuque. Instrument à cordes des anciens Grecs. Quelques auteurs croient que c'est le *barbiton*.

Sanctus. Ce mot latin, répété trois fois, se chante pendant la messe après la préface.

Sandale. Espèce de chaussure en bois ou en fer, dont les directeurs de musique ou les batteurs de mesure garnissaient leurs pieds chez les anciens, et qui était destinée à rendre la percussion rhythmique plus éclatante.

Santur. Instrument à cordes turc, qui ressemble au psaltérion allemand.

Sarabande. En espagnol *zarabanda*, air d'une danse grave, portant le même nom, laquelle paraît nous être venue d'Espagne et se dansait autrefois avec des castagnettes. L'air de la sarabande était à trois temps.

Saut, en italien Salto. Tout passage d'un son à un autre par degrés disjoints est un saut.

Tous les sauts sont permis dans la mélodie, pourvu que chaque note trouve sa conséquence et sa résolution dans celle qui la suit. Les airs de bravoure, les concertos de violon, de flûte, de basson, de clarinette, renferment souvent des sauts de dixième, de vingtième, et de plus grands encore.

Dans l'harmonie les sauts doivent être préparés, pour qu'il n'y ait pas d'incohérence dans les parties.

Sauteuse. Espèce de valse à deux temps et d'un mouvement

très-rapide. On faisait succéder la sauteuse à la valse ordinaire. Ce nom lui vient de ce qu'on la dansait en sautant. La valse russe, qui se danse à peu près de la même manière, a fait délaisser la sauteuse.

Sauter. On fait sauter le ton, lorsqu'en donnant trop de vent dans une flûte ou dans un tuyau d'un instrument à vent, on force l'air à se diviser et à faire résonner, au lieu du ton plein de la flûte ou du tuyau, quelques-uns seulement de ses harmoniques. Quand le saut est d'une octave entière, cela s'appelle octavier. Il est clair que pour varier les sons du cor et de la trompette, il faut nécessairement *sauter*, et ce n'est encore qu'en sautant qu'on obtient certaines octaves sur le basson, la flûte, etc.

Sautereau. Lame de bois mince, armée d'un petit morceau de plume ou de peau de buffle qui, dans les clavecins, était poussée contre les cordes, les frappait et produisait le son en s'échappant.

Sawardin. Chanson des Kalmouks, qu'on chante en dansant.

Saxophone. La fabrication des instruments à vent, malgré quelques progrès peu sensibles, était restée longtemps stationnaire. M. A. Sax, de Bruxelles, est venu leur donner un essor qui doit le conduire à de magnifiques résultats. Il ne s'agit de rien moins que d'une véritable révolution.

Les premiers perfectionnements de M. Sax ont été apportés aux clarinettes. Pendant plusieurs années il s'est occupé de faire disparaître les défauts de cet instrument sous les rapports de la justesse, de la sonorité, de l'égalité et de la facilité d'exécution. Le succès a couronné ses études. La nouvelle clarinette de M. Sax est un instrument parfait. Les trilles, les arpéges en octave, autrefois presque inexécutables, sont devenus faciles. Les notes sur-aiguës, grâce à une petite clef, sont devenues douces et pures, Sans aucun effort, on peut attaquer pianissimo le *contre si bémol* haut.

M. Sax est également l'inventeur d'une nouvelle *clarinette basse*, qui ne ressemble nullement à l'ancienne. Dans la nouvelle, les trous ont été remplacés par des clefs, et il y en a vingt-deux. Ce qui la distingue particulièrement, c'est une grande justesse et une égalité de sons parfaite ; son étendue est de trois octaves et une sixte ; son mérite le plus grand est la rare beauté de ses sons graves.

Le *saxophone*, ainsi appelé du nom de l'inventeur, est un instrument qui a beaucoup de ressemblance par la forme avec

l'ophicléide. Il possède dix-neuf clefs; comme la clarinette basse, il se joue avec un bec de métal doré qui augmente l'éclat du son, et qui ne subit jamais les variations ordinaires des becs de bois. L'étendue du saxophone est de trois octaves en partant du *si bémol grave.* Son doigté est à peu près le même que celui de la flûte; sa sonorité est merveilleuse; elle ne peut être comparée à celle d'aucun autre instrument connu.

Les découvertes de M. Sax et les perfectionnements qu'il a apportés dans la fabrication des instruments en cuivre, lui ont valu les suffrages de tous les compositeurs et de tous les artistes.

Saynette. Petite comédie mêlée de chansons que l'on représente en Espagne. Les saynettes sont des espèces d'intermèdes comiques, joués par trois ou quatre acteurs, et quelquefois même par un seul.

Scala (théâtre de la). Le théâtre de la Scala, à Milan, est sans contredit une des scènes lyriques les plus importantes de l'Europe. Malgré son immense développement, cette salle est fort sonore. Cela doit un peu tenir à l'absence de ces rangs de galeries et de loges ouvertes, qui absorbent une grande partie du son dans nos théâtres. Lorsque le public veut bien écouter, ce qu'il ne fait guère que par fraction, hormis à certains moments convenus, la plus faible émission de son arrive jusqu'aux dernières limites de la salle. A la Scala, des artistes doués de peu de voix sont cependant parfaitement entendus.

Les voyageurs qui ne font que traverser les villes d'Italie, en emportent le plus souvent des opinions superficielles et fausses, qu'un peu de conscience leur défendrait d'émettre légèrement. On a prétendu qu'on joue toujours le même opéra, pendant plusieurs mois de suite, dans les grands théâtres d'Italie; rien n'est plus faux. A la Scala, par exemple, on a vu défiler, dans un espace de trois mois à peine, sept opéras, dont quatre entièrement nouveaux pour le public, et trois de reprises d'ouvrages oubliés. Sur les quatre nouveautés trois étaient spécialement écrites pour le carnaval de la Scala; ce qui forme un ensemble de travaux qui réduit à bien peu de chose ce que fait notre Académie royale de musique. Mais aussi, quel métier que celui des chanteurs d'Italie! chanter tous les soirs l'opéra monté, répéter tous les matins celui qui va suivre, apprendre toutes les nouveautés écrites expressément pour le théâtre, voilà leurs obligations. Il faut avoir une poitrine de bronze et un courage de fer pour y résister.

La plus grande partie des opéras représentés au théâtre de la Scala sont en deux actes, divisés chacun en plusieurs tableaux. Après le premier acte, on joue le ballet qui dure au moins une heure et demie, ce qui laisse aux chanteurs le temps de se reposer pour entamer le second. Dans la saison d'hiver, dite *saison du carnaval,* l'opéra est suivi d'un second ballet de genre comique et qui prolonge la durée du spectacle jusqu'à minuit au moins, de sorte que les spectateurs intrépides n'en sortent que le lendemain du jour où ils y sont entrés. Le luxe des décorations est un peu au-dessous de sa réputation à Milan, et notre Grand-Opéra parisien est supérieur à la Scala sous ce rappprt; mais les costumes des ballets sont fort riches. Un acteur représentant un personnage de qualité n'oserait se présenter en scène sans toute sorte de broderies et de plumes, souvent peu appropriées à la sévérité de la tradition historique. Les *prime donne* ont toutes l'air d'avoir trempé leurs robes de velours dans le Pactole, ce fleuve aux paillettes d'or, et la moindre confidente d'opéra scintille comme le ciel d'une nuit d'Italie.

L'orchestre de la Scala se distingue avant tout par une merveilleuse science d'accompagnement; et c'est un immense mérite. Là, les individualités ne cherchent pas isolément à briller, et tout l'amour-propre consiste dans le bon ensemble de la masse. Vous entendriez souvent chanter tout un air, un duo, sans songer qu'il existe un orchestre, tant il se module supérieurement sur les nuances du chant. Cette supériorité discrète dans les accompagnements ne l'empêche pas d'être nerveux, puissant, chaleureux dans les moments voulus.

Excellent dans son ensemble, l'orchestre de la Scala possède plusieurs artistes hors de ligne. Nous citerons notamment les deux frères Cavallini, dont l'un est premier violon et chef d'orchestre, tandis que le second possède le plus admirable talent sur la clarinette. Ses solos excitent toujours des applaudissements et des bravos à ébranler la salle.

Scander. Exécuter un trait de manière à en distinguer les temps de chaque mesure, les diverses articulations, tant en marquant les coulés, les piqués, que les divers rhythmes provenant de la progression linéaire ou ternaire des notes.

Scène. Division du poëme dramatique, déterminée par l'entrée d'un nouvel acteur. On divise une pièce en actes, et les actes en scènes.

Dans les scènes à plusieurs personnages, le chant doit avoir autant de caractères différents qu'il y a d'interlocuteurs. Il faut rendre dans les scènes, non-seulement le caractère de la passion qu'on veut peindre, mais celui de la personne qu'on fait parler. Ce caractère s'indique en partie par le genre de voix qu'on approprie à chaque rôle ; car le tour de chant d'un ténor est différent de celui d'une basse. On met plus de gravité dans les chants de bas dessus, et plus de légèreté dans ceux des voix plus aiguës. Mais outre ces différences, le compositeur vraiment habile en trouve d'individuelles qui caractérisent ses personnages.

Seconde. Intervalle d'un degré conjoint ; ainsi, les marches diatoniques se font toutes sur les intervalles de seconde.

On distingue quatre sortes de seconde, 1° la seconde majeure formée d'un ton entier, soit majeur, soit mineur ; 2° la seconde mineure, formée d'un demi-ton ; 3° la seconde augmentée, formée d'un ton et demi ; 4° enfin, la seconde minime qui appartient au genre enharmonique, et ne peut pas être employée dans la musique.

Scherzando, en badinant. Ce mot italien désigne une exécution légère et badine.

Scherzi musicali, Plaisanteries musicales. L'art de plaisanter savamment en musique a toujours été un des priviléges des hommes de génie. Parmi les charmants badinages enfantés par la verve des compositeurs, il faut citer particulièrement le caprice de Marcello, les canons burlesques du P. Martini, les fugues trillées de Porpora, etc.

Scherzo, Badinage. On donne ce nom à un morceau de musique de peu d'étendue et d'un style léger et badin. Le Scherzo est assez souvent un menuet d'un caractère plus bizarre que celui des menuets ordinaires.

Schisma. C'est le nom d'un petit intervalle qui n'est pas usité dans la musique pratique, mais qu'on emploie dans la science canonique.

Schænion. Morceau de musique des anciens Grecs, d'un caractère doux.

Schofar. Instrument des Hébreux fait avec la corne d'un bélier ou d'un bœuf, et dont le son très-éclatant servait à annoncer les cérémonies du culte divin.

Schryari Sorte d'instrument à vent en usage il y a quelques

siècles, dont la structure ressemblait à celle de la cornemuse, si ce n'est qu'il était ouvert dans la partie inférieure.

Sciolto, délié, affranchi, libre. Ce mot, placé sous un trait de musique, indique que les notes doivent en être détachées.

Contrapunto sciolto, Canone sciolto. Contre-point, canon affranchi des règles strictes que l'on a imposées à ces sortes de compositions.

Sclah. C'est une opinion à peu près générale, que ce mot hébraïque, qui se trouve si souvent dans les psaumes, a une signification musicale, sans cependant qu'on puisse déterminer quel est son véritable sens. Les uns croient que c'est notre *da capo* ou le signe de la *reprise*, d'autres prétendent que cette expression indique un changement de ton ou de temps, un silence, etc.

Scolies. Chez les anciens Grecs on appelait ainsi les chansons dithyrambiques. Dans la suite on donna ce nom aux chansons morales.

Scordatura. Ce mot italien ne peut se traduire en français que par *désaccordement*, qui n'est pas reçu dans notre langue; il signifie l'action de désaccorder un instrument à cordes. Comme rien de faux n'est admis en musique, ce *désaccordement* consiste à donner à l'instrument un accord qui, sans être faux, n'est cependant pas celui qui lui convient et qu'on lui donne de coutume. La scordatura se pratique pour étendre les limites de l'instrument, ou faciliter certaines positions que l'accord ordinaire ne permet pas de prendre, et produire par leur moyen des effets nouveaux et extraordinaires.

Sdrucciolo, Enharmonique. Cette expression italienne indique la manière de glisser enharmoniquement avec la voix sur quelques sons. Cet agrément est particulièrement employé dans le cantabile. Mais on doit, pour qu'il produise un effet attrayant, n'en faire usage que de la tonique à la quarte, et ce qui est encore plus convenable, de la quarte à la tonique. On peut encore s'en servir en passant d'un son à celui qui le précède immédiatement dans l'échelle musicale ascendante, par exemple, de l'octave à la septième mineure, et de la quinte à la quarte mineure.

Second. Épithète qui, entre deux parties ou voix égales, indique la plus basse, comme *second violon*, seconde viole.

Segue (suit). Cette expression italienne, placée au bas d'une

page ou entre deux morceaux de musique, indique qu'on doit continuer à exécuter ce qui suit sans aucune interruption.

Seguidille, en espagnol **Seguidilla**. Air de chant et de danse fort en usage en Espagne. La mesure en est à trois temps, et le mouvement animé. Cet air est moins étendu que le boléro et le fandango, dont il a le caractère. C'est, à proprement parler, une chanson. La ritournelle se fait entendre au commencement et même au milieu de chaque couplet, ou *estrivillo*.

Segno, Al segno, Au Signe. Ces mots signifient que l'on doit reprendre le morceau à partir du signe indiqué.

Séméiographie. La séméiographie musicale, ou description des signes, comprend : la portée, les clefs, les notes, les silences, les accidents, les points d'orgue, les points d'arrêt, les signes d'agrément, les barres et l'orthographe musicale.

Sementerion. Instrument de percussion des Grecs, qui consistait en une planche sur laquelle on frappait avec un marteau.

Semi. Cette expression latine, qui signifie demi, s'ajoute à plusieurs mots, comme *semi-brève, semi-minime*, etc.

Sensibilité. Disposition de l'âme qui inspire au compositeur les idées vives dont il a besoin, à l'exécutant la vive expression de ces mêmes idées, et à l'auditeur la vive impression des beautés et des défauts de la musique qu'on lui fait entendre.

Septième. Intervalle dissonant de sept degrés. Il y a trois sortes de septièmes, la septième *mineure*, la septième *majeure* et la septième *diminuée*.

Septuor. Composition à sept parties obligées.

Le septuor vocal est toujours accompagné par l'orchestre ou le piano. Le septuor instrumental se borne aux sept instruments pour lesquels il est composé.

Nous possédons d'excellents septuors de Beethoven, de Kalkbrenner, etc.

Sérénade. Les sérénades sont des concerts donnés la nuit en plein air. Aussi l'étymologie de ce mot semble-t-elle venir du mot italien *sereno*. Il y a peu de conditions essentielles pour la composition des morceaux exécutés en sérénade. On peut cependant dire que l'on a généralement choisi des mélodies tristes et langoureuses, de nature à laisser la personne à qui on offrait cet hommage dans un vague demi-sommeil, qui lui permettait à peine dans cette occasion de distinguer la réalité du rêve. Les tons bémolisés, surtout ceux de *mi* et de *la*, dont la

douce harmonie s'accorde bien avec le mystère dont les exécutants cherchent d'ordinaire à s'environner, seraient heureusement employés.

La véritable patrie de ces concerts nocturnes, c'est l'Espagne et l'Italie. Voilà où il faut chercher l'origine de la sérénade. Elle se plaisait surtout dans les chaudes contrées, où la nuit est l'instant de toutes les intrigues d'amour. A Venise, les gondoliers ont conservé les traditions de la sérénade dans les barcarolles que la nuit ils font entendre sur les lagunes. Un modèle de ce genre de morceau est la sérénade de Donizetti dans l'opéra *Don Pasquale*.

Serinette. Très-petit orgue à cylindre, qui joue des airs sans accompagnement, et qui sert à l'éducation musicale des serins.

Serpent. Instrument à vent que l'on embouche par le moyen d'un bocal. Le serpent est un cornet replié pour le rendre moins long, et pour que les doigts puissent atteindre les trous qui en règlent l'intonation. Ses replis et sa forme lui ont fait donner le nom de serpent.

On se sert de cet instrument dans les églises pour soutenir le chœur, et dans les musiques militaires pour exécuter avec le trombone la partie de contre-basse.

Sextuor. Composition à six parties obligées.

Le sextuor vocal est accompagné par l'orchestre ou le piano. Le sextuor instrumental se borne toujours aux six instruments pour lesquels il est composé.

Boccherini a écrit des sextuors pour flûte, deux violons, viole et deux violoncelles. Les sextuors pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons, sont d'un bon effet. Les sextuors de H. Bertini sont les plus beaux de la nouvelle école.

Si. Note de musique que les Allemands désignent par la lettre *h*, lorsqu'elle est sans altération, et par la lettre *b*, lorsqu'elle est altérée d'un bémol. C'est le septième degré de notre échelle musicale dans le mode majeur, et le second dans le mode mineur. Il porte accord parfait diminué, et s'emploie en harmonie dans les deux modes, en suivant toujours une marche différente.

Si. Septième syllabe du solfége moderne.

Siamois (Musique chez les). Les Siamois paraissent avoir fait plus de progrès dans la musique que les autres nations de l'Asie. Leurs mélodies, généralement vives et brillantes, ne sont pas dépourvues de charme, même pour l'oreille exercée

d'un Européen. Il y a beaucoup de douceur, d'agrément et de simplicité dans la musique des Siamois. Elle diffère de celle des autres nations orientales barbares, en ce qu'elle est en général dans le mode mineur. Le but des musiciens siamois est de toucher le cœur, d'intéresser l'esprit et d'exciter les passions. Pour y parvenir, ils ont plusieurs espèces d'airs, qu'ils emploient selon l'effet qu'ils cherchent à produire. Leurs morceaux de musique sont en très-grand nombre.

Signes. Ce sont en général les divers caractères dont on se sert pour noter la musique.

Silence. Nom générique des signes qui correspondent aux différentes valeurs des notes, et marquent l'interruption des sons pendant toute la durée de ces mêmes valeurs. Le silence d'une *ronde* se nomme *pause*, et se marque par une petite barre horizontale; celui d'une blanche, *demi-pause*, et se figure de même, à cela près d'une légère différence de position. Le silence d'une noire s'appelle soupir, celui d'une double croche quart de soupir, ainsi de suite.

Simple. Dans la musique, tout double ou composé a son *simple*, et tout simple a son double ou composé, comme contre-point simple ou double, fugue simple ou double, etc.

Sirvente. Sorte de poésie ancienne des troubadours et des trouvères, ordinairement satirique, et qui est presque toujours divisée en strophes ou couplets destinés à être chantés. (Voyez Troubadour.)

Sistre. Instrument de percussion. Il est ovale et fait d'une lame de métal sonore, dont la circonférence est percée de divers trous opposés, par lesquels passent plusieurs baguettes de métal. On agite le sistre en cadence pour lui faire rendre un son. Cet instrument est employé dans la musique militaire.

Sociétés de musique. C'est surtout en Allemagne que les sociétés de musique ont pris un grand développement. La musique n'est cependant pas innée chez le peuple allemand, comme on le croit généralement en France. Elle est plutôt le résultat de l'éducation primaire et du protestantisme. Les enfants des deux sexes prennent chaque jour deux leçons de chant dans l'école publique, qu'ils aient de la voix ou non.

Il n'est pas une ville en Allemagne, si petite qu'elle soit, qui n'ait au moins sa société dirigée par un amateur distingué, ou par un maître de l'école primaire. Ces sociétés se composent de

jeunes gens et de jeunes personnes dans la fleur de l'âge. Comme on se cotise pour couvrir les frais de l'établissement, chaque membre, homme ou femme, paye un nombre égal de florins par an. Ce fonds sert à acheter de la musique, à payer les copies, le salon où l'on s'assemble, et mille autres choses qui sont à la disposition du directeur.

On se réunit une ou deux fois par semaine, et l'on s'exerce à chanter des chœurs et des oratorios. Les sociétés composées seulement d'hommes chantent des quatuors sans accompagnement. Souvent la société est forte de trois ou quatre cents membres. Alors les fonds sont considérables ; les soirées et les bals plus nombreux. Chaque nouveau membre y entre par ballottage et après avoir subi un examen; car s'il n'a pas une voix distinguée, il faut au moins qu'il soit bon musicien, et qu'il sache lire *prima vista*. Pour ceux qui ont de la voix, on est plus indulgent, mais on leur enseigne à part des *soli*.

De temps en temps les différentes sociétés se réunissent, soit pour exécuter un grand oratorio au théâtre, soit pour chanter au bénéfice des malheureux. A Francfort, par exemple, le maître de chapelle n'a qu'à donner un ordre, et toutes les sociétés de chant se réunissent au théâtre avec les chœurs, et composent un ensemble d'environ six à sept cents personnes. On voit alors de jeunes bourgeoises rivaliser de voix et de beauté avec les premières artistes; car celles-ci ont toujours soin de s'habiller en simples bourgeoises. Il en est de même des sociétés instrumentales, où les amateurs viennent une fois par semaine pour exécuter les symphonies de Beethoven et de Mozart. Il faut entendre la marche triomphale de *Titus* de Mozart, exécutée à Francfort, sous la direction de M. Guhr, maître de chapelle, par trois cents amateurs, cinquante musiciens de l'orchestre du théâtre, cent de la ligne, et cinquante de la garnison autrichienne, tout cela après une seule répétition. On ne se figure pas l'effet produit par ces masses vocales et instrumentales. Qu'on se représente M. Guhr faisant exécuter la création de Haydn par sept cents voix et trois cents musiciens. Il ordonne, et le lendemain une répétition a lieu dans l'église Sainte-Catherine, le surlendemain on assiste à la représentation.

Tous les printemps on donne des fêtes musicales à Heidelberg, Dusseldorf, Trèves, et autres villes au bord du Rhin, où six à sept cents chanteurs et cantatrices se réunissent pour exécuter

de la musique sévère et religieuse. Un grand compositeur dirige ordinairement les chœurs et l'orchestre, et les premiers artistes se chargent des soli. Les chanteurs font souvent des voyages de trente à quarante lieues, et les habitants de la ville s'engagent à leur donner l'hospitalité.

Solfége, Solfier. On nomme solfége, ou plutôt solféges, tout recueil d'exercices, d'études ou d'airs disposés le plus ordinairement dans un ordre progressif, et destinés à être *solfiés*, c'est-à-dire chantés, en prononçant les syllabes qui servent de dénomination aux notes. Le nom de solfége s'applique également aux livres élémentaires qui enseignent les principes de la musique en général, et qui contiennent des leçons pour exercer les élèves à solfier. Toute bonne éducation musicale doit commencer par une longue pratique des solféges, soit qu'on se borne à l'étude du chant, soit qu'on se borne à apprendre à jouer d'un instrument quelconque; car il n'y a rien de comparable aux exercices de solmisation pour acquérir le sentiment de la mesure et la justesse de l'intonation. Presque tous les peuples de l'Europe, hors les Allemands, emploient pour solfier les syllabes correspondantes aux sept notes de la gamme de Guido d'Arezzo, si ce n'est qu'ils remplacent la première syllabe du premier degré *ut* par cette autre *do*, comme moins sourde et plus douce à prononcer. M. A. Panseron, professeur au Conservatoire de musique de Paris, a composé des solféges qui sont généralement adoptés dans l'enseignement.

Son. Le son n'est point un corps ou un être matériel, mais seulement une propriété d'autres corps, notamment de l'air qui le produit sous l'influence des agents qui le font entrer en vibration; car on sait qu'il n'y a pas de son possible dans le vide. L'on sait de même que toute espèce de son est incontestablement déterminée par la vibration des corps élastiques, et que son plus ou moins grand caractère d'unité dépend du nombre plus ou moins grand de ces vibrations. L'air n'est pas le seul véhicule du son, quoiqu'il en soit le plus ordinaire, et l'on sait, même depuis Descartes, qu'il se transmet plus rapidement par le moyen des liquides que par celui des gaz et des fluides. La transmission par ces derniers, notamment par l'air, est surtout bien moins rapide que par les solides, tels que le bois, le fer par exemple.

Le son se propage dans l'air par une suite de vibrations ou

plutôt d'ondulations concentriques qui vont toujours en s'étendant à mesure que le son faiblit et se fait entendre, néanmoins, dans un plus vaste espace. Le son, comme la lumière, se réfléchit aussi en faisant l'angle de réflexion égal à celui d'incidence, et quelque dissemblables que paraissent ces deux corps, peut-être ces diverses propriétés d'un même corps, ou plutôt ces deux effets différents d'une même et première cause ne sont pas la seule analogie qui existe entre eux.

Les nuances des sons varient à l'infini, comme le nombre des vibrations qui les produisent. On nomme intervalle le rapport d'un son à un autre, ou plutôt le rapport entre les nombres de vibrations qui produisent ces sons. Les intervalles prennent différents noms, relativement au nombre de sons qui se trouvent entre ceux que l'on compare. On les nomme *seconde*, *tierce*, *quarte*, *quinte*, *sixième*, *septième*, *octave*, quand les sons composés se suivent immédiatement, ou quand l'oreille peut intercaler 1, 2, 3, 4, 5, 6 sons intermédiaires.

Le mot bruit, pris quelquefois pour synonyme de son, est spécialement consacré à caractériser, en fait de sons, tous ceux qui ne sont pas ce qu'on nomme musicaux proprement dits.

Son de voix, Ton de voix. Ces deux expressions, synonymes en ce qu'elles expriment les affections caractéristiques de la voix, ont cependant entre elles des différences considérables. Le son de voix est déterminé par la construction physique de l'organe ; il est doux ou rude, agréable ou désagréable, etc. Le ton de voix est une inflexion déterminée par les affections intérieures que l'on veut peindre. Il est, selon l'occurrence, impérieux ou soumis, fier ou humble, vif ou froid, sérieux ou ironique, triste ou gai.

Sonate. La sonate, du mot italien *suonare*, sonner, qui s'appliquait autrefois au jeu des instruments à vent, est une pièce de musique instrumentale, avec accompagnement de violoncelle ou de viole soutenu. Elle prend le nom de trio, quand elle est accompagnée par un troisième instrument. La sonate se compose ordinairement de deux ou trois morceaux : 1° allegro, 2° adagio, 3° rondo ou presto. Toutefois Sébastien Bach a composé des sonates à quatre et même cinq morceaux, qui ont obtenu longtemps un grand succès.

La sonate se rapproche du concerto et de la fantaisie, en ce sens qu'elle est à proprement parler une véritable étude, un

exercice, et presque toujours fort difficile pour un seul instrument. Quelque resserré que soit le cadre dans lequel se renferme cette composition musicale, un harmoniste habile peut y jeter des effets d'une certaine puissance; il doit même s'attacher à tempérer la sévérité un peu pédagogique du genre par de gracieuses mélodies, des thèmes originaux et des accompagnements variés.

La sonate demande à être jouée avec une irréprochable précision; elle ne souffre ni broderies, ni périphrases, ni aucun de ces traits brillants, mais parasites, désignés dans l'école sous le nom de *fioritures*. MM. Baillot et Listz ont donné des modèles d'exécution, le premier dans les sonates de Tartini et de Viotti, le second dans celles de Beethoven, admirables chefs-d'œuvre où se retrouve tout entier, avec autant d'éclat que d'élévation et de profondeur, le génie du créateur des *symphonies*.

Presque tout le dix-huitième siècle fut l'esclave de la sonate, et chacun connaît la boutade que ce culte exclusif pour une idole maintenant tombée, inspira à Fontenelle. De notre temps, M. Fétis, parodiant l'exclamation comique de l'ingénieux auteur de la *Pluralité des mondes*, a pu dire : Sonate, où es-tu? Et de fait, la sonate est morte, morte à petit bruit, sans funérailles; sans oraison funèbre.

Les meilleures sonates pour le piano sont de Ch. Emmanuel Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi, Dusseck et Hummel. Tous les artistes connaissent les sonates de Sébastien Bach pour clavecin et violon. Krumpholtz a fait pour la harpe ce que Clementi avait fait pour le piano. Corelli, Tartini, Locatelli, Leclair, Viotti, Baillot, Pleyel et Kreutzer ont écrit d'excellentes sonates de violon. Francischello et Duport ont également laissé sous le même titre des études fort utiles pour le violoncelle. Les sonates à instruments à vent sont rares et peu estimées. Il faut cependant en excepter celles de Krommer et du savant et regrettable Reicha.

Sons antiphones. Ce sont ceux qui, à la distance d'une ou plusieurs octaves, font consonnance entre eux.

Sourdine. Petit instrument de bois, que l'on enchâsse sur le chevalet du violon, de la viole ou du violoncelle, pour en intercepter les vibrations et en diminuer par conséquent le son. La sourdine, en affaiblissant les sons, change leur timbre et leur donne un caractère sombre et mélancolique.

Stretto. Mot italien qui signifie étroit, serré. Il se rapporte au mouvement d'un morceau de musique, et indique une marche plus serrée, plus rapide que celle que l'on suivait déjà.

Strophe. Couplet ou stance d'une ode ou d'une pièce de vers lyriques, dont le sujet est noble.

Suède (De la musique en). L'art musical est considéré par les Suédois comme une partie importante de l'éducation, surtout parmi les femmes. Les professeurs de musique jouissent de beaucoup de considération, et sont accueillis avec honneur dans les classes les plus élevées de la société. Dans les montagnes, les bergers suédois se servent d'une espèce de longue trompette faite d'écorce de bouleau, qu'ils appellent *mir*. Cet instrument, qui a quelquefois quatre pieds de long, rend un son très-perçant, et dans un temps calme il peut être entendu à une grande distance. Quoique le son de cette trompette soit très-fort, et destiné à éloigner les bêtes sauvages, il n'est pas désagréable.

Malgré leur goût pour la musique, les Suédois n'ont jamais manifesté de génie pour cet art. Il y a un théâtre à Stockholm, mais on n'y représente que des opéras italiens ou français. Cette capitale possède une académie de musique fondée en 1772 par Gustave III.

Suite. Nom que l'on donnait autrefois à une collection de morceaux de musique pour clavecin, que nous appelons sonate. La plupart de ces suites contenaient des airs de danse précédés par l'*allemande*. Les *suites* de Handel traverseront les siècles, à cause des belles fugues dont elles sont enrichies et qui sont des modèles dans ce genre.

Symphoniaste. Compositeur de plain-chant. Ce terme est devenu technique, depuis qu'il a été employé par l'abbé Lebœuf.

Symphonie. Pièce divisée en trois ou quatre morceaux composés pour un orchestre.

La symphonie commence le plus souvent par une courte introduction d'un mouvement lent, qui contraste avec la vivacité, l'éclat, la véhémence, l'entraînante rapidité du premier allégro qu'elle prépare. Vient ensuite un andante varié, un cantabile ou un adagio suivi d'un menuet; un rondo vif et brillant, un finale plein de mouvement et de vigueur, terminent cet œuvre, un des plus importants en musique. Rien qui émeuve, qui entraîne comme une belle symphonie, traduisant avec des gradations habilement ménagées toutes les nuances du sentiment.

Au dix-huitième siècle, Corelli, Geminiani, Vivaldi, en composant leurs *concerti grossi*, avaient ouvert la carrière de la symphonie. Mais malgré l'incontestable talent de ces virtuoses célèbres, ce genre de composition présentait encore toutes les imperfections d'un premier essai. Il lui restait à acquérir une forme plus originale, à prendre un essor plus vigoureux, plus hardi. Haydn lui donna une vie nouvelle, l'anima du souffle ardent de son génie, l'éleva, en un mot, à un haut degré de perfection. Ses symphonies sont d'admirables chefs-d'œuvre, qui ont toujours d'irrésistibles séductions même pour les oreilles les moins familiarisées avec les délicatesses de l'art.

Mozart et Beethoven ont fait aussi des symphonies qui sont des créations sublimes, et où l'on retrouve cette verve, cette abondance d'idées, cette fécondité inépuisable, cette variété de style et de coloris qui distinguent ces grands compositeurs. Mendelsohn doit être encore cité de nos jours comme un des meilleurs compositeurs dans ce genre de composition qui exige à la fois de l'habileté, de l'inspiration et une science profonde.

Bien qu'elle n'ait abordé le genre de la symphonie que longtemps après l'Italie et l'Allemagne, la France a déjà obtenu de brillants succès sous ce rapport. Une des illustrations de l'école française, un de nos premiers compositeurs dramatiques, Méhul a fait des symphonies, qui ne sont pas un de ses moindres titres de gloire. Et de nos jours, celles de M. Berlioz brillent par des effets nouveaux, par la hardiesse de la conception, par une instrumentation habile et savante. H. Bertini a aussi fait une symphonie remarquable, qui a été exécutée pour la première fois dans un concert de la *France musicale.*

Depuis quelques années, le Conservatoire a travaillé avec succès à populariser chez nous les symphonies des grands maîtres. Ces œuvres remarquables ne pouvaient avoir de meilleurs interprètes que la société des concerts.

Symphonie caractéristique. Cette composition se propose pour but la peinture de quelque caractère moral, comme le *distratto* de Haydn, ou de quelque phénomène physique, par exemple, la tempête, l'incendie.

Symphonie concertante. Morceau concerté pour plusieurs instruments obligés avec accompagnement d'orchestre.

Syncope. Prolongement sur le temps fort d'un son commencé sur le temps faible. Ainsi toute note *syncopée* est à contre-

temps, et toute suite de notes syncopées est une marche à contre-temps.

Synnemenon. Nom du troisième tétracorde de l'ancien système grec.

Synnemenon diatonos. C'était dans l'ancienne musique grecque le nom qu'on donnait à la corde *paranète synnemenon.*

Syringes. C'est le nom d'une des cinq parties principales formant le chant qu'on exécutait dans les jeux pythiques.

Syzygia. C'était dans l'ancienne musique une union consonnante de sons.

Synophe. C'était dans l'ancienne musique la conjonction de deux tétracordes, au moyen de laquelle la quatrième corde d'un tétracorde devenait en même temps la première du tétracorde suivant.

Système. (Voyez Théorie.)

T

T. Cette lettre, écrite alternativement avec *s*, signifie *tutti*, et alors *s* signifie *solo.* Quand *t* est réuni à *s*, comme *ts*, cela veut dire *tasto solo* (à touche seule).

Table d'harmonie. C'est dans les clavecins, les pianos, les harpes, une planche de sapin assez mince qui sert de couverture à l'espèce de caisse destinée à recevoir l'air agité par les vibrations des cordes, et à augmenter ainsi la sonorité de l'instrument. Le dessus du violon, de la viole, du violoncelle, de la contre-basse, de la guitare, est une table d'harmonie.

Tacet. Ce mot latin s'écrit dans la musique pour indiquer le silence d'une partie pendant l'exécution d'un morceau.

Taille. Nom que l'on donnait autrefois en France à la voix de ténor. On dit encore *basse-taille*, qui signifie *ténor* grave.

Tambour. C'est un des instruments militaires les plus anciens. Il était en usage chez tous les peuples de l'antiquité, excepté chez les Grecs et les Romains, qui le remplaçaient par les *timbales* et par la *buccine.* Les premiers Francs ne connurent que l'usage du clairon.

Le tambour a été importé en Europe par les Sarrasins et par les Maures. Les Allemands, les Anglais, les Italiens et les Espagnols s'en servirent ensuite les premiers; il n'apparaît en

France qu'en 1347, lors de l'entrée d'Edouard III, roi d'Angleterre, à Calais. C'est à partir de cette époque qu'on a créé des *tambours* dans l'infanterie, et que l'usage de la caisse s'y est introduit avec rapidité.

Avec cet instrument on bat le *rappel* ou la *générale*, pour réunir les corps; la *retraite*, pour annoncer, le soir, l'heure de rentrer à la caserne, et sur le champ de bataille, la fin d'un combat; la *charge*, pour marcher en avant et contre l'ennemi, attaquer une position, un fort, une redoute, un village. Les autres batteries de caisse sont la *diane*, la *breloque*, autrefois appelée *fascine*, parce qu'elle servait à avertir les travailleurs; le *roulement*, aux *champs*, au *drapeau*, l'*assemblée*; le *ban*, qui se bat à l'entrée des troupes, dans les places où elles vont tenir garnison, ou pour recevoir un officier à la tête destroupes.

Tambour gros, vulgairement appelé grosse Caisse ou simplement Caisse. C'est un tambour d'une grande dimension, que l'on emploie dans la musique militaire, et dont les frappements réguliers marquent la mesure et le rhythme. Rossini et les musiciens de son école ont introduit le gros tambour dans les finales et autres morceaux d'opéra.

Tambour roulant, ou Caisse roulante. Tambour du diamètre des tambours ordinaires, mais plus haut de la moitié environ. Ce tambour s'emploie dans la musique militaire. Le son qu'il rend est fort doux.

Tambourin. Espèce de tambour moins large et plus long que le tambour ordinaire, sur lequel on bat avec une seule baguette, et qu'on accompagne ordinairement avec une petite flûte pour faire danser les villageois.

Tambour de basque. On désigne ainsi une sorte de petit tambour qui n'a qu'un fond de peau tendue sur un cercle de bois, autour duquel il y a des plaques de cuivre et des grelots, et dont on joue avec le bout des doigts ou en l'agitant. Les Bohémiens s'en servent en dansant leurs sarabandes. Quelques commentateurs prétendent que Marie, sœur de Moïse, frappait un semblable tambour en chantant le cantique de joie du 15e chapitre de l'Exode.

Tamtam. Instrument de musique à percussion, originaire des Indes orientales ou de la Chine. Il se compose d'un large plateau de métal, sur lequel on frappe avec un marteau ou avec une forte baguette garnie d'un tampon de peau. Le son qui en

résulte est d'un caractère lugubre. Il a d'abord une très-grande force, qu'il perd ensuite dans des vibrations prolongées. Ce son étrange, qui réveille un sentiment de terreur, ces vibrations lentes et continues sont dus à la combinaison des métaux dont l'instrument est forgé, et plus encore à la manière dont il est trempé. L'analyse de plusieurs tamtams venus d'Orient a fait reconnaître qu'il entre dans la composition de cet instrument quatre parties de cuivre jaune et une partie d'étain mêlée d'un peu de zinc, selon les uns, et sans aucun mélange, suivant d'autres. Quant à la trempe, elle se pratique en sens inverse de la manière dont on s'en sert ordinairement avec les autres métaux, c'est-à-dire que le refroidissement, au lieu d'être subit, s'opère par gradation et très-lentement. Le tamtam, fort en usage chez les Orientaux, ne s'emploie chez nous que bien rarement, avec beaucoup de réserve, et seulement dans la musique funèbre, ou dans certaines scènes de musique dramatique destinées à produire des effet d'un caractère sombre et terrible.

Topon. Gros tambour en usage dans les Indes Orientales, qu'on frappe avec le dos de la main.

Tarantelle. Air de danse napolitain, d'un caractère gai, en mesure à 6/8, et d'un mouvement vif. La tarantelle est ordinairement accompagnée de tambour de basque.

Tarentisme. Le charlatanisme, qui pénètre partout, a voulu faire de la musique un remède universel. C'est à ce charlatanisme qu'il faut attribuer la fable de l'efficacité de la musique contre la morsure de la tarentule. Le tarentisme est le nom de la maladie singulière attribuée à la piqûre de cetinsecte, espèce d'araignée qui se trouve en Italie, etparticulièrement dans la Pouille.

Baglivi, célèbre docteur italien, parle d'une femme mordue par la tarentule. Elle fut mordue dans une cave, mais elle ne sentit pas cette morsure à l'instant, et elle revint chez elle sans s'en être aperçue. L'après-midi, il lui vint à la jambe une petite tumeur, grosse comme une lentille, accompagnée de défaillance. Elle se jeta sur un lit et commença à trembler si fort, que deux hommes vigoureux pouvaient à peine la tenir. Elle sentit ensuite des douleurs aux mains et aux pieds. On alla chercher un médecin qui fit ouvrir la tumeur et employa quelques emplâtres; ce remède ne produisit aucun effet. Les parents, soupçonnant d'abord que leur fille avait été mordue de la tarentule, envoyèrent chercher des musiciens. Ceux-ci essayèrent

d'abord deux ou trois airs sans le moindre résultat ; mais au quatrième, la malade parut attentive. Ensuite elle commença à danser d'une manière si extravagante et avec tant de vigueur et de rapidité, qu'elle fut bientôt délivrée de tout mal. Depuis cette guérison, ajoute Baglivi, elle jouissait de la meilleure santé.

Malgré l'opinion de Baglivi et d'un grand nombre d'auteurs anciens qui ont écrit sur le tarentisme, on ne croit plus maintenant à l'origine de cette maladie. L'opinion actuelle des médecins est tout en faveur de l'innocuité de la piqûre de la tarentule.

Tasto solo (à touche seule). Mots italiens qu'on écrivait autrefois dans la partie de l'organiste, pour lui faire connaître qu'il ne devait pas accompagner la basse par les accords de la main droite.

Taun. Instrument en usage sur les côtes de la Barbarie.

Téléphonie ou Télégraphe musical. En créant une *langue universelle*, M. Sudre a voulu réunir plusieurs avantages; il a voulu former un mode de communication capable d'exprimer toutes nos idées ; il a voulu que la nouvelle langue fût susceptible d'être rendue par des *sons*, par des caractères, par des *gestes ;* qu'elle pût servir, soit à communiquer de près, soit à transmettre les idées rapidement au loin ; qu'elle pût à volonté être employée, ou pour communiquer sans mystère, ou pour établir des communications secrètes ; enfin que le système des sons ne fût pas susceptible, comme la prononciation des langues parlées, de changer successivement avec le temps, mais qu'il fût de sa nature inaltérable.

Voilà le résultat. Quand au moyen, il consiste à donner aux sept notes de la musique une valeur équivalente à peu près à celle des signaux configurés par les branches du télégraphe. De plus, l'invention de M. Sudre a sur celle des frères Chappe l'avantage d'être perceptible par trois sens au lieu d'un seul, à savoir par l'ouïe au moyen des sons, par la vue au moyen des signaux fournis par les doigts et correspondant aux notes, enfin par le toucher, au moyen de ces mêmes signaux rendus sensibles par le contact.

M. Sudre a aussi inventé un nouvel instrument monstre à air comprimé, ayant la faculté de porter le son à deux lieues de distance. Cet instrument, à l'usage des armées de terre et de mer, présente les ressources les plus importantes pour trans-

mettre, pendant la nuit ou en temps brumeux, et toujours au moyen de la téléphonie, des ordres d'un corps d'armée à un autre, d'un vaisseau à un autre vaisseau.

Tempo di marcia, Mouvement de marche. Ordinairement *allegro maestoso.*

Tempo di minuetto, Mouvement de menuet. Autrefois c'était un mouvement modéré, propre à l'air de danse du même nom. Peu à peu ce mouvement s'est accéléré, et maintenant il est en général très-rapide.

Temporiser. Ceux qui accompagnent et ceux qui dirigent sont souvent obligés, pour seconder le chanteur ou le concertiste, de s'écarter de l'exacte observation de la mesure et d'allonger ou abréger la justesse du temps. Cette manière de procéder s'appelle en italien *temporiser.*

Temps fort. C'est le nom que l'on donne à la partie la plus sensible de la mesure, par opposition à celle qui est la moins sensible, et qu'on appelle temps faible. Dans la mesure à deux temps, c'est le premier qui est fort ; dans la mesure à trois et à quatre temps, le premier et le troisième sont forts.

Temps, Mesure. La mesure est la division des sons en espace de temps égaux, et on l'indique au moyen d'une ligne appelée *barre*, qui traverse la portée. Le signe qui se trouve marqué immédiatement après la clef, et les dièses ou bémols dont elle peut être armée, qualifient doublement la mesure, en indiquant 1° en combien de parties elle est divisée; 2° de quelle valeur de notes chacune de ces parties est formée.

On distingue deux sortes de temps ou mesures, les *mesures paires* et les *mesures impaires*. Les mesures paires sont celles qui se divisent en deux ou quatre parties, comme la mesure de deux noires, etc. Les mesures impaires sont celles qui se divisent en trois parties, comme la mesure de trois croches, la mesure de neuf noires, etc.

Tempus imperfectum. Nom ancien de la mesure à temps pairs, où une brève avait la valeur de deux semi-brèves.

Tempus perfectum. C'est ainsi qu'on appelait autrefois la mesure à temps impairs, où la brève valait deux semi-brèves.

Tempus vacuum. C'était, dans l'ancienne musique, le silence que l'on pratiquait dans certaines mélodies, lorsque le vers final manquait d'une syllabe, afin de conserver un mouvement égal dans la mesure.

Tempérament. Dans le système moderne, appelé *tempéré*, on trouve que tous les intervalles ne peuvent pas être pratiqués dans leur justesse parfaite, mais qu'ils perdent tantôt sur un point, tantôt sur un autre, quelque chose de leur acuité ou gravité. En effet, l'expérience nous montre qu'une suite de tierces majeures ou mineures, de quintes et de quartes, accordées avec une justesse rigoureuse, lorsqu'elles arrivent à un terme donné, produisent un son ou trop haut ou trop bas, relativement aux premiers. C'est pour obvier à cet inconvénient que l'on est dans la nécessité d'altérer l'un ou l'autre son, afin de combiner les intervalles d'un mode avec ceux de l'autre ; et c'est le résultat de cette opération qu'on appelle *tempérament*.

Teneidos. C'est le nom grec d'un morceau de musique pour la flûte.

Tenue. Note soutenue pendant un certain nombre de mesures.

Terpodium. Instrument appartenant à l'espèce de clavi-cylindre, inventé en 1817 par David Buschmann, de Gotha.

Tertia conjunctarum. Nom latin de la seconde corde du tétracorde *synnemenon*.

Tertia divisarum. Seconde corde du tétracorde *dieuzeugmenon*.

Tertia excellentium. Nom latin de la seconde corde du tétracorde *hyperbolacon*.

Ter unca. Nom ancien de la double croche.

Testudo. Nom latin du luth.

Tète. La tête ou le corps d'une note est cette partie qui en détermine la position, et à laquelle tient la queue, quand elle en a une.

Tétracorde. Ce mot grec vient de *tétra*, quatre, et *corde*, corde.

Tétradiapanos. Nom grec de la triple octave.

Tétraoedios. Les Grecs appelaient de ce nom un morceau de musique composé de quatre strophes, chacune desquelles se chantait dans un ton différent des autres.

Thème. Sujet ou partie mélodique déterminant le caractère de la composition musicale, ou contenant le motif de l'idée principale qui y est exprimée, et à laquelle se joignent ensuite les autres idées accessoires du morceau.

Tétratonon. Nom grec de la quinte augmentée, ou sixte mineure.

Théorie musicale. Le mot *théorie* vient du grec θεωρια (contemplation), et ainsi comprend la partie contemplative, spéculative d'une science ou d'un art. Ce terme est ordinairement pris dans le sens opposé du mot *pratique*.

En musique, il y a deux manières bien tranchées d'envisager la théorie : la première consiste à rechercher comment le son se produit et se propage, et quels sont les rapports des sons entr'eux, c'est la *science de l'acoustique;* la seconde s'occupe de combiner les sons pour faire éprouver à l'âme une impression de plaisir ou de peine, en d'autres termes pour émouvoir, c'est l'*art musical* proprement dit.

Sans prétendre nier les avantages de l'acoustique et tout en reconnaissant, au contraire, les importantes découvertes réalisées par les travaux des Pythagore, des Euler, des Lagrange, des Chladni, des Savart, des Sauveur, etc., nous pensons que cette branche des connaissances physico-mathématiques doit demeurer le domaine exclusif des savants, et qu'elle n'est rien moins qu'utile au compositeur. C'est donc à tort, suivant nous, que certains maîtres prétendent baser uniquement sur l'acoustique la théorie de l'art musical, et croient devoir entrer en matière par un déluge de démonstrations arithmétiques et algébriques, où il n'est question que de *puissances*, de *racines* et d'*équations :* autant vaudrait, pour un peintre, commencer l'étude de son art par la théorie de la lumière, des couleurs, des droites et des courbes, etc. Encore une fois, tout cela n'est, dans ce cas, qu'un vain et stérile étalage de science : on peut être un habile théoricien, un excellent contre-pointiste, un grand compositeur, on peut être Mozart ou Haydn, Bach ou Palestrina, Gluck ou Beethoven, Meyerbeer ou Rossini, sans connaître les rapports mathématiques des sons, sans savoir, par exemple, que la quinte est dans la proportion de 3 : 2.

Mais en rejetant l'acoustique de l'enseignement purement musical, cet enseignement présente encore deux objets bien distincts et d'un intérêt égal, ou pour mieux dire, dont l'un n'est que le moyen d'arriver à la réalisation de l'autre : nous entendons parler ici de la partie *technique* ou *matérielle,* et de la partie *esthétique* ou *idéale.*

La première étudie les diverses modifications dont le son est

susceptible quant à la hauteur, à la durée, à l'intensité et au timbre; les diverses combinaisons qu'il offre relativement à la succession ou à la simultanéité, c'est-à-dire la *mélodie* et l'*harmonie*. La seconde, qui est l'expression la plus élevée de la théorie, qui en est le résultat, le but, en un mot la mise en œuvre, apprend à faire des préceptes une juste application et des éléments un emploi convenable sous le rapport poétique et philosophique de l'art; c'est elle qui exprime les sensations, qui peint les mouvements de l'âme, aussi bien que les scènes de la nature, c'est elle qui parle ce langage si souple, si varié, si riche et si puissant, dont tous les hommes ont instinctivement l'intelligence.

Enfin la théorie musicale embrasse encore dans sa généralité l'art d'exécuter une œuvre et les procédés d'exécution. La musique a pour interprètes la voix et les instruments; la fabrication de ces derniers constitue donc, à ce titre, l'une des branches les plus intéressantes de la science musicale; mais en général, les individus qui s'y consacrent en font leur spécialité presque exclusive, et se bornent à fournir aux exécutants les instruments dont ceux-ci ont besoin; voilà pourquoi on ne peut guère admettre l'art du facteur que dans la partie mathématique de la théorie; nous ne laisserons pas d'observer toutefois qu'un bon facteur doit être autant que possible acousticien, musicien et même praticien, afin de découvrir les défectuosités des instruments, et de pouvoir y remédier, ainsi que pour être à même d'inventer des instruments nouveaux.

Quant à l'exécution, son rôle par rapport à la musique est bien plus important encore que ne l'est la déclamation pour la poésie, la littérature et le théâtre. En effet, un livre n'a aucunement besoin d'être récité, ni une pièce d'être représentée : la simple lecture suffit pour mettre le public en communication avec la pensée de l'auteur. Une partition musicale, au contraire, n'est qu'une lettre morte pour la plupart des lecteurs : l'exécution seule peut vivifier l'œuvre endormie et faire subir à l'inerte chrysalide une brillante transformation. Ce n'est donc pas sans motif que l'étude du chant et le jeu des instruments tiennent une si grande place dans la théorie musicale; ils ne viennent toutefois qu'à la suite des démonstrations qui ont pour objet l'*art de composer*. Ainsi que nous l'avons dit en commençant, cet art est des plus difficiles et des plus complexes : il comprend

les *principes élémentaires*, la *mélodie*, le *rhythme*, l'*harmonie*, la *haute composition* (le contre-point et la fugue), l'*instrumentation*, la *coupe et la forme des morceaux*, enfin les différentes espèces de style dont on peut faire usage en tel ou tel cas. A la connaissance de tout ce qui précède se rattachent encore les écrits relatifs à l'art musical sous le point de vue esthétique, historique ou critique. Ainsi, à la considérer dans son ensemble, il n'y a pas de science plus vaste ni plus élevée que la théorie musicale.

Vouloir indiquer ici tous les théoriciens célèbres et les œuvres qui les ont illustrés, ce serait nous engager à donner une histoire complète de la musique. Le très-petit nombre d'ouvrages que l'antiquité nous a transmis sur cette matière prouve qu'à cette époque les considératians spéculatives l'emportaient généralement sur la démonstration pratique. Au moyen âge on commença à tenir quelque compte des définitions, à présenter des règles sur quelques faits isolés et à donner des exemples de leur application. Mais ce n'était encore, à vrai dire, que des ébauches imparfaites. Déjà l'école néerlandaise avait répandu son système, déjà Monteverde avait accompli une révolution par l'emploi de la septième, et posé les bases d'une tonalité nouvelle, sans que la théorie écrite eût fait de bien grands progrès.

Les maîtres servaient de modèles, et l'enseignement oral complétait le plus souvent l'éducation des musiciens. Cependant aux seizième et dix-septième siècles, et déjà même vers la fin du quinzième, on vit paraître quelques ouvrages qui favorisèrent puissamment les études musicales et que l'on peut considérer comme des monuments précieux pour l'histoire de l'art; tels sont les traités de Gafforio, de Zarlino, de Prætorius et autres. Enfin, au dix-huitième siècle, Rameau fit faire un pas immense à la didactique; un grand nombre de savants subirent l'influence de ses idées, et de toutes parts on s'occupa d'approfondir et de perfectionner la théorie musicale. On doit à ce noble élan les travaux de Mattheson, de Marpurg, de Knecht, de Kirnberger, de Sabbatini, de Sorge, de Daube, de Vogler, de d'Alembert, de J.-J. Rousseau, etc. En 1802, Catel publia à Paris un *Traité d'harmonie*, etc., qui obtint les suffrages des juges les plus compétents. Parmi les écrivains distingués qui marchèrent sur ses traces, il faut citer Berton, auteur d'un *Traité d'harmonie* suivi d'un *Dictionnaire des accords;* un peu plus tard, Reicha

importa en France les doctrines de l'école allemande modifiées par sa haute intelligence. On a de cet excellent maître : 1° un *Traité de mélodie* ; 2° un *Traité d'harmonie pratique* ; 3° un *Traité de haute composition ;* 4° l'*Art du compositeur.* Chérubini publia ensuite un *Traité de contre-point et de fugue*, fruit d'une longue expérience et d'un savoir éprouvé.

Les théoriciens dont nous pouvons nous enorgueillir aujourd'hui sont MM. Fétis, Kastner, Zimmerman, Barbereau, Elwart et quelques autres. Le lecteur sera sans doute curieux de connaître les titres de chacun d'eux à l'estime des savants et des artistes ; voici la liste de leurs principaux ouvrages.

M. Fétis a écrit :

1° Un *Traité de contre-point et de fugue.*

2° Un *Traité théorique et pratique* de l'harmonie.

3° *La Biographie des musiciens.*

4° *La Revue musicale.*

5° Un *Traité de plain-chant.*

Georges *Kastner :*

1° Un *Traité général d'instrumentation*, comprenant les propriétés et l'usage de chaque instrument, précédé d'un résumé sur les voix.

2° Un *Cours d'instrumentation considérée sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art.*

3° Une *Grammaire musicale* comprenant tous les principes élémentaires de la musique, la mélodie, le rhythme, l'harmonie moderne et un aperçu succinct des voix et des instruments.

4° Une *Théorie abrégée du contre-point et de la fugue.*

5° Une *Méthode élémentaire d'harmonie appliquée au piano*, suivie d'un aperçu de l'accompagnement et de la transposition.

6° Un *Traité de composition vocale et instrumentale*, ou description détaillée des règles, des formes, de la coupe et du caractère de toute espèce de compositions musicales, accompagnée de notes historiques et critiques.

7° *Manuel du professeur d'harmonie*, ouvrage indispensable pour les professeurs et les élèves.

Zimmerman :

Une *Encyclopédie du pianiste compositeur*, qui consiste en trois parties, savoir :

1° *Une Méthode de piano.*

2° *Des Exercices propres à faire aborder toutes les difficultés de l'école moderne.*

3° Un *Traité d'harmonie, de basse chiffrée, de contre-point et de fugue.*

Barbereau;

Un *Traité théorique et pratique de composition musicale.*

Elwart:

1° *Etudes élémentaires de la musique*, depuis ses premières notions jusqu'à celles de la composition.

2° Le *contre-point et la fugue appliqués à la composition idéale.*

Sous le rapport purement théorique, l'Allemagne, au dix-neuvième siècle, n'a rien à envier à la France, avec Godfried Weber, Logier, André, Marx, Fink, Schneider, etc., et elle possède en outre une foule d'écrivains distingués qui ont fort ingénieusement approfondi les mystères de l'esthétique musicale.

Pour ce qui est des méthodes particulières de chant ou d'instruments, le nombre en est si considérable que nous devons renoncer à toute citation de cette nature. Nous nous bornerons à observer que des hommes spéciaux et tout à fait compétents n'ayant pas dédaigné d'y appliquer les ressources de leur talent et de leur expérience, tous les enseignements les plus infimes comme les plus importants et les plus élevés y tiennent leur place, et offrent à l'élève des sujets d'étude aussi variés que complets.

Tel est le résumé succinct des matières qui composent la *théorie musicale.* Nous n'en avons indiqué que les principales divisions et subdivisions pour éviter des développements que ne comporte point la nature de cet ouvrage.

Théorbe. Instrument à cordes de la famille des luths, employé autrefois pour l'exécution de la basse continue tant à l'église qu'au théâtre. Le théorbe est plus grand que le luth et a deux manches, l'un pour les cordes qui se doigtent sur le manche, l'autre pour les grosses cordes qui servent pour les basses et qui se pincent à vide.

Le théorbe, instrument favori des dames de la cour de Louis XIV, est maintenant abandonné.

Thésis (en frappant). La partie sensible de la mesure *per thesin* indique surtout un chant ou contre-point où les notes montent du grave à l'aigu.

Tibia. Ancien nom latin des instruments à vent avec des trous, tels que la flûte.

Tibia multisonans. Flûte d'un ton fort, en usage chez les anciens Egyptiens.

Tibia sisticinum. Flûte employée par les anciens dans les funérailles.

Tibiæ bifores et tibiæ conjunctæ. Doubles flûtes.

Tibiæ pares. Espèce de flûte double des anciens, formée de deux flûtes d'une égale grandeur jointes ensemble.

Tibilustrium. C'est le nom de la fête des joueurs de flûte des anciens Romains, qui se célébrait tous les ans, le 15 juin.

Tierce. C'est une des heures canoniales, ou partie de l'office divin, dont les psaumes se mettent en musique et s'appellent *psaumes de tierce.*

Tierce. Intervalle de trois degrés. On distingue trois espèces de tierce, savoir : la tierce majeure, la tierce mineure, et la tierce diminuée.

Tierce de picardie. On appelle ainsi la tierce majeure frappée au lieu de la mineure, à la finale d'un morceau composé en mode mineur.

Timbales. Deux bassins sphériques en cuivre, sur lesquels on adapte des peaux fortement tendues au moyen d'un cercle de fer et de plusieurs écrous, forment l'instrument que nous nommons timbale. En frappant successivement sur l'une et l'autre de ces peaux avec des baguettes, on obtient deux sons très-distincts. Leur différence provient de l'inégalité des bassins. En serrant plus ou moins les écrous du cercle de fer, on parvient à changer le ton des timbales, et dans certains tons on les accorde de manière à ce que la tonique soit à la quarte au-dessous, ou la dominante à la quinte supérieure, ce qui revient au même.

Le roulement de timbale s'exécute par le mouvement alternatif des deux baguettes, en frappant deux coups avec chacune d'elles. Le roulement de timbale produit un effet surprenant dans le *crescendo* et le *forte* d'un orchestre. Il y a quelque chose de mystérieux et de sinistre, s'il est fait pianissimo, ou si les timbales sont voilées.

Timbales. Jeu d'orgue dont les tuyaux sont en bois. Il sonne l'unisson du bourdon de seize pieds. En accordant le jeu des timbales un peu plus haut que ceux des bourdons, on obtient

une espèce de tremblement qui ressemble assez au roulement des timbales.

Tintinnabulum. Instrument des anciens, composé d'un certain nombre de cloches.

Tipo, Type. Nom de la corde génératrice du système musical.

Tirade. Nom que l'on donnait autrefois à une suite de plusieurs notes de même valeur, se suivant par degrés conjoints en montant ou en descendant.

Tirana, Tonadilla. Chansons espagnoles qui se chantent et ne se dansent pas. La mesure de ces airs est à trois temps, d'un mouvement un peu lent et d'un rhythme syncopé.

Tira tutto. Registre qui ouvre tous les jeux de l'orgue à la fois.

Toccate. Ancienne pièce de musique écrite pour le clavecin, l'orgue ou le piano. Elle ne diffère de la sonate qu'en ce qu'elle n'est composée le plus souvent que d'un seul morceau.

Toccato. Mot italien dont on fait en français *toquet* ou *doquet*, qui est le nom de la quatrième partie de trompette d'une fanfare.

To ho to. Espèce d'intonation militaire de la trompette, qui produit un effet semblable au son de ces syllabes.

Ton. Ce mot a plusieurs acceptions en musique. Il signifie d'abord un intervalle formé par deux notes diatoniques, comme *do*, *ré*, etc. Dans la seconde acception, il désigne le mode ou la constitution d'une gamme quelconque, avec les signes qui la caractérisent. Enfin, le ton est le degré d'élévation ou d'abaissement d'un instrument, résultant de sa construction et de son accord.

Chaque ton a un caractère particulier. De là naît une source de variétés et de beautés dans la modulation. Faut-il du gai, du brillant, du martial, prenez les tons de *do*, *ré*, *mi*. Faut-il du touchant, du tendre, prenez les tons de *la*, *mi*, *si*.

Tonalité. Propriété de chaque mode musical, qui se manifeste dans l'emploi de ses cordes essentielles. C'est dans ce sens qu'on dit une *fugue tonale*. Le sujet et sa réponse n'excèdent pas les bornes de l'échelle du mode dans cette espèce de fugue, et les cordes qui la caractérisent sont la première, la quatrième et la cinquième.

Tone. Espèce de composition musicale des anciens Grecs,

dans laquelle on exécutait plusieurs syllabes successives sur le même ton.

Tonique. Base ou première note de la gamme du ton. Tous les airs finissent communément par cette note, surtout à la basse.

Toph ou Tof. Ancien instrument des Hébreux, qui, selon quelques auteurs, ressemblait au tambourin.

Torropit. Nom de la guimbarde dans l'Estonie.

Touche. La touche des instruments à archet est la partie supérieure de leur manche, recouverte en ébène, et sur laquelle les doigts appuient les cordes pour varier leurs intonations. Les touches de la guitare sont les petits filets d'ivoire ou de cuivre, incrustés dans le manche, et qui marquent les positions où il faut mettre les doigts pour former les intonations. Les touches du clavier, du piano ou de l'orgue, sont les leviers sur lesquels les doigts agissent pour faire parler les notes.

Tractus. Nom ancien d'un certain air triste qu'on chantait autrefois dans l'Eglise catholique après l'épître, à la place de l'alleluia, en prolongeant la voix en signe de plainte.

Traité. On donne ce nom en musique aux divers ouvrages classiques qui traitent avec méthode de la théorie et de la pratique de la musique en général ou de quelques-unes de ses parties, telles que l'harmonie, le contre-point ou la fugue.

Transition. Passage d'un ton à un autre. L'art de faire succéder agréablement une modulation à celle qui la précède est une des parties essentielles de l'étude de la composition.

Transition enharmonique. C'est celle où une ou plusieurs des parties font un intervalle enharmonique, comme *ut* dièze et *re* bémol. Les transitions enharmoniques produisent beaucoup d'effet à la scène, surtout lorsque les personnages éprouvent une grande surprise, ou qu'un événement imprévu change tout à coup leur situation.

Transitus. Sons et accords qui tombent sur le temps faible.

Transitus irregularis. Emploi de ce qu'on appelle notes fausses.

Transitus regularis. Notes d'agrément.

Transposer. C'est noter ou exécuter un morceau de musique dans un autre ton que celui où il a été écrit par le compositeur.

Treizième. Intervalle de treize degrés, ou la sixte de l'octave.

Tremolo. Le tremolo est un effet que l'on produit sur les instruments à archet, en faisant aller et venir sur les cordes

l'archet avec tant de rapidité que les sons se succèdent les uns aux autres, sans laisser remarquer aucune solution de continuité.

Les effets du tremolo se rendent parfaitement sur le piano, en frappant au moins deux touches alternativement et avec un mode d'exécution très-rapide.

Triangle. Instrument de percussion qui consiste en une petite tringle de fer pliée en forme de triangle, sur laquelle on frappe avec une baguette du même métal pour en tirer du son; — pour que les vibrations du triangle ne soient pas interrompues, on a soin de le tenir suspendu à un cordon.

Tricinium. Nom de petits morceaux de musique pour trois cors ou pour trois trompettes.

Trigonon. Instrument à cordes en forme triangulaire, dont se servaient les Grecs.

Trille. Mouvement alternatif et accéléré sur deux notes voisines, qu'on indique par les deux lettres *tr*. Les plus belles qualités du trille sont la rapidité, la souplesse et la parfaite égalité.

Trimelle. Les anciens Grecs entendaient par ce mot un morceau de musique vocale accompagné de la flûte et formé de trois strophes, dont la première était écrite dans le mode dorien, la seconde dans le mode phrygien, et la troisième dans le mode lydien.

Trio. Composition musicale à trois parties, dont chacune revêt le caractère de voix principale, ou composition à deux voix concertantes accompagnées d'une troisième qui leur sert de voix fondamentale. Le trio vocal est presque toujours accompagné par l'orchestre, ou par un instrument, tel que le piano, la guitare, etc. Le trio instrumental n'est composé que de trois parties récitantes.

Le trio est regardé comme la plus parfaite de toutes les compositions, parce que c'est celle qui produit le plus d'effet proportionnellement aux moyens employés.

Triolet. Groupe composé de trois notes pour deux, et sur lequel on place souvent un 3. Ainsi, par exemple, dans la mesure de deux noires, une mesure peut être composée de cinq croches, lorsque trois de celles-ci ne dépassent pas la valeur des deux autres. Dans ce cas, on presse un peu plus le mouvement des premières.

TRIPHONE. Instrument de musique qui a la forme d'un clavecin droit. Le son que cet instrument produit est agréable et ressemble à celui de la flûte.

TROMBONE. Cet instrument à vent en cuivre, non percé de trous, avec une large embouchure, a aujourd'hui encore presque la même forme qu'il avait il y a trois siècles. Ses tuyaux, introduits dans une pompe à deux branches qui se recouvre sur une longueur de vingt-cinq pouces environ, s'allongent et se raccourcissent à volonté, et donnent le moyen d'attaquer les tons aigus et les tons graves de son diapason.

Le trombone est propre à l'expression la plus solennelle, et produit un très-bel effet dans les chœurs guerriers et religieux, dans les marches triomphales, etc.

TROMPE. Instrument employé dans la musique de chasse. La trompe est aujourd'hui un instrument très-perfectionné. Il n'est pas étonnant que des sons, habilement dirigés, produisent une agréable harmonie. Cependant nos aïeux, qui se servaient du hochet, voire même de la corne de bœuf ou de bélier, avaient tout autant de plaisir que nous. Les anciens livres de chasse sont remplis d'exclamations sur le bonheur d'entendre la musique en pleine forêt.

Sous Louis XIII, on ne savait pas tirer un grand parti de la trompe. Salnove, dans sa *Vénerie royale*, fait un grand éloge de ce roi, parce qu'il inventa une méhode nouvelle de sonner pour le renard. Elle consistait en trois tons grêles terminés par un gros ton.

La trompe, trop petite sous Charles IX, devint trop grande au temps de Louis XIV, on passa d'un excès à un autre. Ces grandes trompes étaient fort incommodes, surtout pour les valets à pied obligés de traverser des fourrés garnis d'épines. Ils les bosselaient, et quelquefois cet instrument monstre les empêchait de suivre en droite ligne les chiens et la bête. L'expérience fit arriver à un juste milieu ; on revint un peu sur ses pas, et l'on trouva la trompe dont nous nous servons aujourd'hui.

La tablature de la trompe se compose des harmoniques du ton dans lequel on joue. Ce ton est celui de *ré* pour la trompe ; il est invariable, puisque l'instrument n'a pas de corps de rechange. On a choisi celui de *ré*, parce qu'il est assez éclatant sans être aigu. Les harmoniques sont *ré*, celui que l'on prend sur le violoncelle, en mettant le premier doigt sur la quatrième corde, *la*

qui suit ce *ré* à l'aigu, *ré, fa, la, ré, mi, fa, sol, la*, et le *si* par extension. La musique est notée toujours en *ut*, et par conséquent le *fa* que l'œil voit sur le papier représente le *sol* que l'oreille entend. A cette tablature, il faut ajouter le *si* bémol, *si* bémol qui représente à l'oreille un *ut* naturel.

C'est une fort belle chose à entendre que vingt trompes se répondant au milieu des bois, et signalant toutes les péripéties du drame dont un pauvre cerf est le héros. Sa mort étant nécessaire au dénoûment du cinquième acte, tous les chasseurs qui ne veulent pas faire *fiasco* ou revenir bredouille, concourent au succès de la pièce à grand renfort de poumons. Ces trompes, disséminées tant que le drame se joue, font connaître chaque circonstance aux chasseurs et aux chiens éloignés. On sonne la *vue*, le *retour*, le *volcelet*, le *débuché*, etc. Tout le monde comprend ce que chacun veut dire, et les chasseurs, galopant à travers le bois, manœuvrent, quoique séparés, aussi bien qu'un régiment sous les yeux de son colonel.

Ces trompes, dont les sons vous charment en détail, produiront un plus bel effet encore, lorsque réunies pour le hallali, pour la curée, elles feront entendre leur chant de victoire.

Trompette. Instrument à vent sans trous, composé d'un tube en cuivre d'une égale grosseur, à partir de l'embouchure jusqu'au pavillon, et deux fois replié, afin de pouvoir, en jouant, le tenir plus commodément.

La trompette a un son héroïque, guerrier et joyeux. Elle donne plus d'éclat aux magnificences d'une fête. Elle ajoute à la vivacité de la musique et se joint assez bien au jeu solennel des timbales. La trompette est employée dans l'opéra, surtout dans les passages brillants, dans les morceaux à fortes passions, dans les chœurs, dans les finales, etc.

Trompette. Jeu d'orgue de la classe des jeux d'anche, qui sert d'unisson au principal.

Trompette chinoise. François Gemelli, dans le troisième volume de ses voyages, dit que les Chinois ont un instrument en bois qu'ils estiment beaucoup, dont la forme est celle d'une cloche de trois pieds de longueur et entourée de cercles en or.

Trompette marine. Instrument monté d'une seule corde très-grosse, qu'on joue avec un archet, en appuyant sur cette corde avec le pouce de la main gauche. La forme de cet instrument est fort allongée, et son dos est terminé en poire.

Trompette a pistons. Le mécanisme de la trompette à pistons ressemble à celui des instruments à vent qui forment leurs sons par le secours de trous ou de clefs, puisque les pistons sont disposés de manière qu'en les faisant agir on modifie à volonté le degré d'élévation du son. Par ce mécanisme la trompette se trouve enrichie d'une grande quantité de notes qu'il lui était impossible de produire auparavant.

Trompette romaine. Cet ancien instrument des Romains, d'une forme droite, se terminait en une ouverture évasée et un peu recourbée, ainsi qu'on le voit sur la gravure de plusieurs médailles et sur quelques sculptures de marbres anciens.

Trompette paphlagonique. Ancien instrument grec d'un son grave et dont le pavillon ressemblait à une tête de bœuf.

Turquie (De la musique en). Il est certain que les Turcs aiment beaucoup la musique, sans lui donner cependant une valeur d'art, comme en France, en Allemagne, en Italie, etc., etc. Aujourd'hui il est de bon ton à Constantinople de trouver du plaisir à la musique, et de savoir jouer de quelque instrument. Les Turcs bien élevés chantent peu, et les hommes du peuple beaucoup. Mais si aux yeux des premiers c'est chose déshonorante que de chanter en public pour de l'argent, ils aiment néanmoins à se faire entendre dans les cercles intimes et dans leur harem. C'est à tort que quelques écrivains ont prétendu que les Turcs n'ont aucune théorie musicale. Il est vrai que la plupart apprennent à chanter et à jouer par le seul secours de l'oreille. Mais ils n'en ont pas moins des signes réguliers pour noter les sons, un rhythme régulier dans leur mélodie. Leur chant a une juste intonation et leur exécution une mesure convenable. Pour noter leurs sons, ils se servent de nombres, comme les anciens, et leurs chansons populaires les plus répandues sont notées de cette façon.

La musique turque, comme celle de toutes les nations qui ignorent l'art véritable, ne sort pas des deux extrêmes. Elle est ou très-douce ou bien excessivement heurtée et bruyante. L'amour et la guerre, voilà les éternels textes des chansons turques, et leurs harmonies dépassent rarement l'accord de la dominante, ou celui du mode relatif en mineur, et *vice versâ.* Les chants d'amour et les chants militaires sont toujours dans le mineur, caractère propre des nations qui ne connaissent pas l'art musical.

TYPOTONE. Nouveau diapason inventé par M. Pinsonnat, à Amiens. Ce diapason est formé d'une petite plaque en nacre, percée d'une ouverture en biseau, sur laquelle est appliquée une petite lame métallique. Cette plaque se met entre les dents, en tournant le côté de la lame vers l'intérieur de la bouche; et le moindre souffle suffit pour en tirer un *la* assez semblable à celui que produirait un hautbois.

TYROLIENNE. Espèce de valse ou mélodie notée en triolets, en mesure à trois temps et d'un mouvement modéré. Les chansons tyroliennes ont toutes la même cantilène et s'exécutent ordinairement avec une voix de tête assez particulière, et que les nationaux appellent *dudeln*.

U

UGAR. C'était, chez les Hébreux, le nom général des instruments à vent.

ULTIMA CONJUNCTORUM. Quatrième corde du tétracorde synnemenon.

ULTIMA DIVISARUM. Quatrième corde du tétracorde diézeugmenon.

ULTIMA EXCELLENTIUM. Nom latin de la quatrième corde du tétracorde *hyperbolacon* du système des anciens Grecs.

UNCA. Nom ancien de la croche.

UNDA MARIS. C'est le nom d'un jeu d'orgue de tuyaux à anches de huit pieds, accordé un peu plus haut que les autres jeux, et, à cause de cela, formant avec eux une sorte de battement qui a quelque analogie avec le mouvement des flots.

UNICHORDUM. Nom de la trompette marine.

UNION DES REGISTRES. L'union des deux registres de la voix humaine doit être en général le résultat de l'étude et de l'art. Elle consiste à s'exercer continuellement à retenir la voix de poitrine et à forcer peu à peu la voix de tête, pour établir entre la première et la seconde l'égalité la plus parfaite possible. Cependant, dans le cas où la voix de poitrine serait plus faible que celle de tête, il faut renforcer l'intonation des dernières cordes de poitrine, et dans une juste proportion leur joindre les premières de fausset.

Unisson. Rapport de deux sons sur le même degré, c'est-à-dire d'égale élévation et gravité. L'unisson est produit par un égal nombre d'oscillations de deux corps vibrant dans un égal espace de temps. Si donc une corde faisant cent vibrations dans une seconde, rend un *do*, une autre corde de la même longueur et grosseur, ayant la même tension, fera dans le même temps le même nombre d'oscillations et rendra le même *do*.

Le mot *unisson*, et son abréviation *unis.*, s'écrivent dans la partie d'orgue pour indiquer que les notes doivent être jouées sans accompagnement, et que les octaves seulement doivent être redoublées. Le même mot, écrit dans une partition, indique que l'on doit jouer les mêmes notes qui sont écrites dans la ligne supérieure.

Unité. L'unité est le premier des deux grands principes sur lesquels repose l'harmonie, non-seulement dans la musique, mais encore dans tous les arts. Sans unité, il n'y a ni son, ni accord, ni cadence, ni phrase, ni période, ni même morceau de musique. Avec l'unité et la variété, tout marche dans les arts et dans chacune de leurs parties. Ce sont les deux balances dont l'homme de génie doit faire un continuel usage.

Cette règle, qui prescrit que l'action doit être une, et que l'intérêt se porte toujours sur le même objet, est parfaitement applicable aux compositions musicales. Un thème musical peut servir à produire une symphonie entière, et si ses modulations sont préparées avec art, si d'heureux changements dans l'harmonie lui donnent de la variété dans ses retours, si la gradation des demi-teintes amène de grands effets, il n'y a point à craindre que les répétitions du thème fatiguent les auditeurs. On les entendra toujours, au contraire, avec un nouveau plaisir. Dans les œuvres des grands maîtres, on trouve une infinité de morceaux composés sur un seul motif. Quelle unité dans la marche de ces compositions ! Tout se rattache au sujet ; c'est une chaîne dont on ne pourrait enlever un anneau sans la détruire. Il n'y a que l'homme de génie, le grand compositeur, qui puisse accomplir une semblable tâche, aussi admirable que difficile.

Uomo (primo]). Nom par lequel on désigne parfois un sopraniste castrat.

Uranion. Instrument inventé en 1810 par M. Buschmann en Saxe, long de quatre pieds, large de deux, et haut d'un et demi. Il a une étendue de cinq octaves et demie en commençant par le

fa, clef de basse, au-dessous de la portée.—Il a un cylindre couvert de drap et mis en mouvement par une roue et une pédale. Les sons de l'uranion sont fort doux et s'obtiennent par le frottement du bois.

Ut. Première note de la gamme française de ce nom. On le remplace souvent par *do*.

V

V. Cette lettre est une abréviation des mots *violino, volti*; W indique *violini*; V uni à S (*vs*) indique *volti subito*.

Valeur des notes. Durée du son déterminée par la figure différente des notes.

Variation. C'est une composition musicale dans laquelle une cantilène appelée thème est successivement ornée de différentes manières.

Rien de plus facile que de composer des variations d'une façon commune et vulgaire. Il suffit de s'emparer d'un thème inventé par un autre, et de lui faire subir toutes les transformations d'usage, tantôt sous la figure de croches, doubles croches, tantôt sous la figure de triolets, de sextolets, tantôt avec quelque basse figurée, des arpéges, des octaves, sans oublier l'adagio dans le mode relatif et le temps à la polonaise. On pourrait dire qu'il n'y a rien de moins varié que de semblables variations. Mais, quelque stérile qu'il soit de sa nature, un thème cesse de l'être entre les mains d'un habile compositeur, d'un savant contre-pointiste. Les trente variations de Jean Sébastien Bach seraient des titres suffisants pour faire inscrire son nom au Panthéon musical. C'est ainsi que Haydn, Vogler, Beethoven, Mozart, et après eux, Cramer, H. Herz, Kalkbrenner, Moschelès, S. Thalberg, E. Prudent, Dœhler, Paganini, de Bériot, Sivori, Ernst, etc., etc., ont donné des variations qui sont autant de chefs-d'œuvre.

Varier. Ajouter à un chant simple des ornements, soit en divisant les notes d'une plus grande valeur en notes d'une valeur moindre, soit en changeant quelque chose dans l'accent, dans la force, etc. On emploie particulièrement cette méthode, quand une cantilène revient plus d'une fois, ou qu'on répète un morceau de musique.

Vaudeville. Il existe une foule de dictons populaires, qui en France ont presque force de loi, et dont l'autorité repose sur de lourdes erreurs. Combien de gens ont répété depuis Boileau que le Français né malin avait créé le vaudeville, et ne savent pas que ce vaudeville dont parlait le poëte n'a aucun rapport avec le genre de composition dramatique auquel ce nom a été donné par induction!

La rhétorique définit le mot vaudeville ou *val de vire* : couplet qui court les rues. Le mot lui-même, pour ceux qui connaissent un peu l'ancien langage, indique suffisamment sa signification par ses racines. Il est dérivé du vieux terme vau ou val, dont on a fait le terme nautique aval, courant. Ainsi le vaudeville fut tout simplement un couplet, et non une réunion de couplets reliés par une action scénique. Entre les ponts-neufs dont parle Boileau et les pièces désignées de nos jours sous le nom de vaudeville, il y a tout un abîme.

Le vaudeville donc que les Français croient avoir inventé, le vaudeville tel que nous le comprenons enfin, est d'origine italienne. Il est le frère aîné de l'opéra comique.

Considéré sous le rapport musical, le vaudeville est un petit poëme, le plus souvent d'un caractère plaisant et satirique, auquel on adapte des mélodies connues, soit analogues à la situation, soit en opposition avec elle. Le sujet du vaudeville est la parodie d'une pièce jouée avec succès ou tombée, un événement remarquable du temps, qui donne prise à la satire. Peu de jours après l'exécution de la *Création* d'Haydn, il parut un vaudeville intitulé la *Récréation*. La première représentation de la *Vestale* de Spontini fut suivie d'une parodie, la *Marchande de modes*. Le nom de l'auteur demeura inconnu quelque temps, et ce ne fut pas sans une grande surprise qu'on apprit que M. de Jouy, l'auteur des paroles de la *Vestale*, était aussi l'auteur de la parodie.

Velches (Musique des). Les Velches, ou habitants du pays de Galles, passent pour être les descendants de ces Celtes qui ont tant occupé les savants des dix-septième et dix-huitième siècles, et dont on a cru retrouver les traces chez les Bas-Bretons de France. On ne peut nier un fait fort singulier, c'est que le langage des Bas-Bretons et celui du pays de Galles ont de tels rapports, que les habitants des deux pays s'entendent sans aucune difficulté, tandis qu'il n'y a pas la plus légère analogie entre le

langage des habitants du pays de Galles et celui des autres provinces anglaises. Un autre fait non moins digne de remarque, c'est que la langue velche ou galloise s'est conservée jusqu'à ce jour dans sa pureté, et que le pays de Galles possède encore des poëtes qui écrivent avec facilité dans cette langue.

La musique du pays de Galles a la même originalité que la poésie, soit sous le rapport des formes de son chant, soit sous celui du rhythme et du mode d'exécution, soit enfin sous celui de la forme des instruments et des modulations. La plupart des pièces de chant des Gallois sont des stances qu'ils appellent *pennillons*. On ne connaît rien dans la musique d'aucun peuple moderne qui puisse donner l'idée du chant de ces pennillons. Il faut l'avoir entendu pour s'en faire une idée ; car il dépend autant de la manière dont il est exécuté que de la composition.

Deux instruments sont particuliers au pays de Galles. L'un est la harpe à triple rang de cordes, l'autre est une espèce de viole d'une forme très-bizarre qu'on appelle *cruth*. Le *cruth* est un instrument à archet, qu'on croit avoir donné naissance aux différentes violes et aux violons. Il a la forme d'un carré long, dont la partie inférieure forme le corps de l'instrument; deux montants placés aux côtés de la partie supérieure se rattachent dans le haut avec un manche isolé dans le milieu. Cet instrument est monté de quatre cordes et se joue comme le violon, mais avec plus de difficulté, parce qu'il n'a point d'échancrure pour laisser passer l'archet.

Ventilabro. Nom italien de soupapes au moyen desquelles s'ouvrent et se ferment les canaux du sommier pour donner passage à l'air.

Vêpres. Une des sept heures canoniales. Ce nom vient de l'étoile *vesper*, parce que c'est vers le coucher du soleil qu'on est dans l'usage de chanter ces prières.

Vermillon. Ancien instrument composé de huit à dix verres choisis d'après l'échelle diatonique, ou bien accordés d'après cette même échelle, en les remplissant d'eau. On pose cet instrument sur une planche recouverte de drap, et on en joue avec un petit baton aussi enveloppé de drap.

Vérité d'art. Ce n'est pas la vérité absolue, mais une ressemblance embellie que nous demandons aux arts. C'est à nous donner mieux que la nature que l'art s'engage en l'imitant. La poésie affectionne le langage des vers, elle répand les images et

se soutient à un ton plus élevé que la nature. La peinture élève également le ton de la couleur et corrige ses modèles. La musique, elle aussi, se permet de pareilles licences. Elle soutient la voix par des accompagnements, fait des cadences, toutes choses qui ne sont pas dans la nature. Assurément la vérité de l'imitation en est altérée, mais sa beauté y gagne, et de là résulte dans la copie un charme que la nature refuse à l'original.

Verset. Ordinairement on divise le *Gloria*, les psaumes, etc., en divers morceaux d'ensemble, et en solo, duo, etc. Ce sont ces derniers que l'on appelle ***versets***.

A la messe, aux vêpres et dans les autres cérémonies, on morcelle le *Kyrie*, le *Dixit*, etc., de manière qu'alternativement une partie est chantée par le chœur, et que pour l'autre c'est l'orgue qui répond. Ces réponses se nomment versets; et ce ne sont que de petites cadences, de petites périodes musicales, de petites fugues improvisées ou composées et imprimées sous ce nom.

Vibration. (Voyez *Son.*)

Vide, Corde a vide. C'est, sur les instruments à manche, tels que le violon, la viole, la guitare, le son qu'on en tire de la corde dans toute sa longueur, depuis le sillet jusqu'au chevalet sans y placer aucun doigt.

Vielle. Très-ancien instrument à cordes. On en joue au moyen de touches et d'une roue faisant fonction d'archet, que l'on fait tourner par une manivelle. Instrument favori des petits Savoyards, la vielle sert d'orchestre aux représentations de la lanterne magique et à la danse des marmottes.

Vielleur, vielleuse. Celui ou celle qui joue de la vielle.

Vilanelle. Ancienne danse champêtre accompagnée de chant.

Villancico. Espèce d'ode sacrée que les Espagnols chantent dans les églises pour les fêtes de Noël.

Viola di spalla. On faisait usage de cet instrument dans les premières années du siècle dernier avec les instruments à vent les plus grands. Il servait dans la musique instrumentale à l'exécution de la partie principale. Il tient le milieu entre la viole et le violoncelle. Ceux qui en jouaient se l'attachaient avec une lanière passant sur la poitrine, et la rejetaient sur l'épaule.

Viola pomposa. Instrument à archet en usage vers le milieu du siècle dernier, inventé par Jean-Sébastien Bach. Elle était plus grande que la viole ordinaire, et avait des cordes plus éle-

vées, et cinq cordes accordées en *do*, clef de basse au-dessous des lignes, et *sol ré la mi*.

VIOLA TENORE. Anciennement on employait dans la musique vocale deux espèces de violes, celle en clef d'alto qui marchait à l'unisson avec la voix d'alto, et celle écrite en clef de ténor à l'unisson avec la voix de ténor.

VIOLE. Cet instrument, dont l'usage est si étendu et qui dans la musique à grand orchestre forme une des quatre parties principales, ne diffère pas du violon, quant à son doigté. Il en diffère cependant par sa dimension qui est plus grande, et par l'accord de ses quatre cordes, dont les deux dernières sont recouvertes de fil de métal. Ces cordes sont accordées en *do*, clef de basse second espace, puis par quinte *sol ré la*. Mais c'est surtout la qualité du son qui est différente, précisément à cause de sa grandeur et de ses cordes moins tendues. Cette manière d'accorder fait que l'on écrit la partie de la viole en clef d'alto, et de là lui vient encore le nom d'*alto*, d'*alto viola*.

La viole fut longtemps négligée par les compositeurs de l'ancienne école. Haydn et Mozart lui donnèrent enfin le rang qui lui appartenait et qu'elle occupe aujourd'hui dans les ouvrages des compositeurs distingués. Ses sons tendres et mélancoliques produisent un excellent effet dans la marche des parties intermédiaires, et s'accordent bien avec la clarinette, le cor, le basson.

VIOLE. Jeu d'orgue de tuyau à bouche, ouvert de quatre pieds, qui sert d'unisson à l'octave.

VIOLE (Basse de). Cet instrument extrêmement rare diffère du violoncelle par son accord de six et quelquefois sept cordes en *ré* clef de basse au-dessous des lignes *sol mi la ré*, et par ses sons criards et nasillards.

VIOLE BATARDE. Très-ancienne espèce de viole. Elle avait six cordes accordées en *do*, clef de basse au-dessous des lignes *fa do mi la ré*. Elle avait le corps plus long et plus étroit que la viole.

VIOLE D'AMOUR. Cet instrument est plus grand que la viole ordinaire, et a un manche plus long. Il en diffère encore dans l'accord de ses sept cordes en *sol*, clef de basse première ligne; *do sol do mi sol do*, ou *sol do mi la ré sol do*.

VIOLICEMBALO. Instrument inventé en 1609 par Jean Haydn, à Nuremberg. Il voulut faire participer le piano à l'avantage qu'ont les instruments à archet ou à vent de soutenir plus longtemps le son et de le modifier dans sa faiblesse ou dans sa force.

Il inventa donc le violicembalo, qui a la forme du piano. L'abbé Trentin, à Venise, attira de nouveau l'attention sur cet instrument par les réformes qu'il y fit il y a quelques années.

Violon. De tous les instruments, le plus beau, le plus harmonieux, le plus flexible, le plus riche en modulations tour à tour énergiques, tendres et passionnées, c'est sans contredit la voix humaine. Parmi les organes de la mélodie, même les plus perfectionnés, en est-il un seul qui, pour la puissance, la vigueur, l'éclat, le charme, la grâce, la variété, le prestige des ornements, puisse rivaliser avec la voix d'un chanteur éminent, quand cette voix a été exercée, assouplie, fortifiée par un travail persévérant, quand ce chanteur s'appelle Rubini ou Lablache, Damoreau ou Persiani? Toutefois, si parmi nos instruments il en est un qui, pour l'abondance et la variété des richesses mélodiques, puisse être jusqu'à un certain point comparé à la voix humaine, c'est assurément le violon. Le violon est de tous les instruments le plus harmonieux, le plus richement doté, et telles sont la supériorité de son organisation et la fécondité de ses ressources, qu'il peut remplir d'une manière brillante le rôle assigné à chacun des autres organes de la mélodie. Passant par une série d'étonnantes métamorphoses, il peut, comme la trompette, éclater en accents belliqueux, jeter comme la harpe des myriades de notes tendres et passionnées, ou soupirer comme la flûte les naïves amours des villageois. Et non-seulement le violon est le plus varié de tous les instruments, sous le rapport de l'expression, il est encore le plus répandu, le plus populaire. Il brille dans les concerts, fait le charme de toutes les réunions particulières; mais c'est surtout dans les grandes solennités musicales, c'est sur nos scènes lyriques que sa puissance se déploie, au milieu de l'orchestration la plus riche et la plus colossale.

Le violon est monté sur quatre cordes de boyau, dont la plus grave sonne le *sol*. Les deux autres portent *ré, la, mi*, par quinte du grave à l'aigu. La corde *sol* est filée en laiton. Le diapason du violon est de trois octaves et une sixte. Il commence au troisième *sol* du piano. Ses quatre cordes suffisent pour donner plus de quatre octaves, plus de trente-deux notes du grave à l'aigu. Elles se prêtent à toutes les exigences du chant, à toutes les variétés de modulation. Au moyen de l'archet qui met les cordes en vibration, et peut en faire parler plusieurs à la fois, il unit aux séductions de la mélodie le charme des accords, et l'a-

vantage si grand de prolonger le son, d'en doubler la puissance et l'énergie, la grâce et la suavité.

On a émis, au sujet de l'origine et de l'invention de cet instrument, une foule d'assertions et de conjectures dont il serait inutile de discuter la valeur. L'opinion la plus généralement admise aujourd'hui, c'est que l'invention du violon, tel qu'il est actuellement constitué, ne remonte qu'au seizième siècle. C'est au talent du plus habile facteur de la renaissance, Stradivarius, et aux efforts réunis des Amati, des Bergunzi, des Steiner, des Cappa de Saluces, que cet instrument doit sa constitution définitive. Sous les mains intelligentes de ces artistes fameux, le violon s'anima d'un souffle puissant, et son invention, son mécanisme ingénieux ne sont pas une des conquêtes les moins précieuses du seizième siècle, cette époque brillante de mouvement intellectuel et de rénovation artistique.

Le dix-septième siècle vit alors, particulièrement en Italie, plusieurs violonistes éminents, parmi lesquels brillent surtout Torelli, l'inventeur des concerto, et Archangelo Corelli, qui a ouvert la carrière de la sonate.

Au milieu de cette glorieuse pléiade de violonistes qui, au dix-huitième siècle, firent retentir l'Italie de leurs divines mélodies, Tartini, Viotti et Boccherini occupent, sans contredit, le premier rang. En France, Jarnowick, Gaviniès, Pagin, Lahoussaye, Gervais, Guénin, se distinguèrent à la même époque par la supériorité de leur exécution.

De nos jours, la science du violon a été portée au plus haut degré de perfection par Paganini, Baillot, Habeneck aîné, de Bériot, Lafont, Vieuxtemps, Sivori, Alard, Dancla frères, Artôt, Hauman, Herman, David, Ole-Bull, Ernst, etc.

Violon. Jeu d'orgue de tuyaux à bouche, ouvert de deux pieds, qui sert d'unisson au principal.

Violon piccolo. Accordé en *do*, au-dessous des lignes *sol, ré, la*. Il n'est plus en usage.

Violoncelle. Cet instrument doit son origine à quelques changements faits à la basse de viole. Il fut inventé par le P. Tardieu, de Tarascon, au commencement du dernier siècle. Il avait alors cinq cordes *do, sol, ré, la, ré*. Aujourd'hui, il n'en a plus que quatre, dont les deux dernières sont revêtues de fil de métal. Elles sont accordées en *do*, clef de basse au-dessous de la portée : *sol, ré, la*.

Le violoncelle a un caractère grave et sensible. Son chant, touchant et majestueux, charme et élève l'âme. Il se prête à tous les jeux de l'harmonie, de la double corde et de l'arpége. Dans les accompagnements, il sert de base pour déterminer l'effet de l'harmonie où il occupe une place particulière. Le violoncelle figure encore tour à tour dans le solo, la sonate, le concerto, l'air varié, le quatuor et le quintette.

Violone. Instrument de grande dimension, qui servait autrefois de contre-basse aux différentes espèces de violes.

Virtuose. Ce nom s'applique en musique à ceux qui possèdent un talent parfait d'exécution dans le haut comme dans le jeu des instruments.

Virtuose de chambre. C'est ainsi qu'on désigne ordinairement, dans les cours ultramontaines, les chanteurs et les exécutants de concerts attachés à leur service.

Vitaliens. Nom du chœur de musiciens romains, institué par Vitalien pour l'usage de la musique sacrée.

Vivace, Vivement. Épithète souvent jointe au mot allegro, et qui indique une exécution pleine d'entraînement, analogue au sentiment dominant du morceau de musique.

Vocalisation. Espèce de solfége qui ne se chante que sur la voyelle *a*.

Vocaliser. Chanter sur une voyelle en ne se servant que de l'*a*. Cet exercice est nécessaire au perfectionnement du chant après l'étude du solfége. Pour cela, il faut, 1° savoir bien attaquer le son ; 2° passer d'un registre à l'autre d'une manière insensible ; 3° porter la voix ; 4° exécuter tous les agréments avec grâce, légèreté et précision ; 5° phraser le chant musical.

Volate, Volatine. Exécution rapide de plusieurs sons successifs sur une même syllabe, au moyen de la simple vocalisation.

Volte. Ancienne danse hors d'usage, du genre de la gaillarde, et dont l'air était écrit en mesure à trois-quatre.

Volume. C'est la masse de son que donne une voix ou un instrument sur chacun des degrés de son diapason.

Voix. La voix humaine prend naissance dans la glotte moyennant une expiration un peu forcée. L'air, chassé des poumons, s'achemine d'abord par un canal assez large, mais qui bientôt se resserre et doit enfin traverser une étroite fente. Les bords de cette ouverture sont deux lames vibrantes qui, semblables à celles des anches, permettent ou interceptent de temps en temps

le passage de l'air ; et ainsi, par ces alternatives, elles doivent déterminer des ondulations sonores dans le courant d'air qui les frappe. Outre le palais, la langue, les dents, les lèvres, tous organes utiles au mécanisme de la voix ; la trachée-artère, les pou mons, le larynx, les sinus frontaux et maxillaires, les fosses nasales, concourent aussi à sa formation.

L'acuité, la force, l'agrément et le caractère individuel de la voix dépendent de l'organisation et de l'altération de l'organe principal de la voix, qui est le larynx.

La voix se divise, 1° relativement aux quatre principales voix de l'homme, en voix de *soprano*, d'*alto*, de *ténor* et de *basse;* 2° relativement au registre, en voix de poitrine, de tête, et même de *medium*; 3° relativement à sa qualité, en voix bonne, c'est-à-dire, claire, sonore ou argentine, pleine, juste, agile, flexible, vigoureuse, forte, agréable, douce, riche, étendue, etc. ; et en oix mauvaise, c'est-à-dire, faible, mince, criarde, trop forte, nasillarde, gutturale, lourde, voilée, etc. ; 4° relativement à son acuité et à sa gravité, en voix grave, moyenne, aiguë.

La voix humaine est le plus beau moyen d'exécution que possède la musique. Les instruments ne servent qu'à l'imiter ou à l'accompagner. Semblables, pour ainsi dire, aux esclaves qui précèdent ou suivent leurs maîtres, les instruments ne font entendre leurs accents sur le théâtre que pour annoncer le chanteur et lui servir de cortége.

Chaque espèce de voix ayant une qualité propre, elles fournissent au compositeur les moyens de varier les effets. La chose essentielle est de ne pas les forcer en les jetant hors de leur étendue naturelle. A la richesse des moyens, aux ressources de la science et du travail se joint encore, chez certains individus, la magie d'une remarquable sonorité dans la voix. Ceux qui ont entendu les grands chanteurs italiens ne perdront jamais le souvenir des vives jouissances que leur ont fait éprouver leurs suaves accents.

VOIX ANGÉLIQUE. Jeu d'orgue qui sonne l'octave du jeu de *voix humaine.*

VOIX BLANCHE. Expression métaphorique qui indique l'intensité et le caractère de certaines voix et de certains instruments. Les voix de soprano et d'alto sont des voix blanches. L'octavin, la flûte, le hautbois, la clarinette, la trompette, le violon, sont des instruments à voix blanches.

Voix de poitrine. C'est dans la voix humaine l'étendue des sons produits par la situation naturelle des organes de la voix, avec la poitrine pleine et la bouche ouverte, à la différence de ces sons plus aigus formés par un effort de ces mêmes organes, et que l'on appelle voix de tête ou fausset.

Voix extérieures. C'est le nom des voix principales les plus aiguës ou les plus graves d'une composition musicale, comme dans les chœurs, le soprano et la basse.

Voix humaine. Jeu d'orgue, ainsi nommé parce qu'il imite assez bien la voix de l'homme. Dans les siècles passés, on donnait également ce nom, en Italie, au *violon de concerto*, pour le distinguer du violon d'orchestre, qu'on appelait *voix argentine*. En Italie, on donne aussi le nom de *voce humana* au cor anglais.

Voix intermédiaires. Ce sont celles qui se trouvent entre la voix la plus aiguë et la plus grave, comme dans les chœurs, la voix d'alto et de ténor.

Voix principale. Ce mot indique 1° la partie d'une composition musicale qui exprime plus particulièrement son caractère propre; toutes les autres lui servent d'appui, d'expression et d'accompagnement harmonique; 2° toute voix qui, dans un morceau de musique, se distingue des autres par une mélodie qui lui est propre.

Voix solo. Voix principale d'un morceau de musique, exécuté par une seule personne.

Voyelles prohibées. Dans le solfége italien les voyelles défendues sont *i*, *u*.

Volti presto. Le volti presto est un pupitre propre à soutenir le cahier de musique auquel le mécanisme moteur est attaché dans la partie inférieure. Ce pupitre porte un nombre quelconque de tringles mobiles. Chaque tringle, portée à droite, se recouvre d'un feuillet jusqu'au commencement du morceau. Lorsque cette disposition première est faite, il ne s'agit plus que de presser le levier avec le pied, le genou ou la main à volonté pendant l'exécution, et le mouvement des feuillets de droite à gauche s'opère à l'instant. Lorsqu'il s'agit de recommencer le morceau, un autre levier produit l'effet contraire.

W

W. Double majuscule, qui sert quelquefois à indiquer les parties des violons dans une partition.

Walnica. Chalumeau en usage parmi les paysans de la Russie, qui consiste en une vessie de bœuf, où l'on place deux ou trois roseaux.

Webeb. C'est un violon monté de deux cordes, dont on joue sur les côtes de Barbarie, comme de notre violoncelle.

Walzer-valse. Air de danse à trois temps, d'un caractère gai, avec deux reprises de huit mesures chacune, et d'un mouvement modéré. La valse est originaire d'Allemagne. Il paraît qu'elle n'a été introduite en France que vers 1790. — Parmi les valses qui ont été inventées, celles de Strauss sont sans contredit les plus populaires.— La valse est à deux. La polka doit être rangée parmi les valses.

X

Xacara. C'est le nom d'un air espagnol qu'on chante et danse en même temps.

Xenorphica. Nom d'un clavecin à archet, inventé par M. Rœllig, à Vienne, vers la fin du siècle dernier.

Xylharmonicon. Instrument inventé par M. Uthe, il y a quelques années, et qui ressemble à l'euphone du docteur Chladni.

Xylorganon. Espèce de claquebois avec une touche. Il est aussi appelé *xitarganon.*

Z

Za. Syllabe dont on se servait autrefois pour désigner le *si bémol.*

Zurna. Instrument turc, qui par sa forme, et la qualité de ses sons, ressemble à notre hautbois.

FIN.

Gekauft in Bordeaux
am 24. Dez. 1941.
(hier – 50 Pfg. = 10 frs).

IMPRIMERIE DE HENNUYER ET TURPIN, RUE LEMERCIER, 24.
Batignolles.